



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROFESSOR MILTON SANTOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

***ESQUENTA!, REGINA CASÉ E PERIFERIA:  
UMA REPRESENTAÇÃO RACIAL DA DIFERENÇA***

**por**

**JULIANA FREIRE DA SIVA**

**Orientador: Prof. Dr. Maurício Matos**

**Salvador**

**2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROFESSOR MILTON SANTOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

***ESQUENTA!*, REGINA CASÉ E PERIFERIA:  
UMA REPRESENTAÇÃO RACIAL DA DIFERENÇA**

**por**

**JULIANA FREIRE DA SIVA**

**Orientador: Prof. Dr. Maurício Matos**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de mestre. Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa Cultura e Identidade.

**Salvador  
2019**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, nas figuras do Professor Roberto Severino e Maurício Matos, pela compreensão.

À Professora Daniela Matos pelas ricas elucidações proferidas na ocasião do exame de qualificação e pelo envolvimento com o meu objeto de pesquisa.

Ao meu companheiro, Anderson AC, pela parceria.

À minha mãe, Maria Edvani, por ter dado as condições para que a finalização desse trabalho fosse possível.

Por fim, à Petra Maria Freire Alves Cunha, o sol de nossas vidas.

*“Porque o que a gente tem de melhor pra fazer na vida é celebrar a diferença, é festejar a diferença!”*

**Regina Casé**

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigativo analisar os mecanismos de representatividade da favela na rede Globo, a partir de uma análise crítica do programa *Esquentá!*, apresentado por Regina Casé. O programa revela um processo de atribuição de significado e valor à diferença, a partir da representação da periferia sob a luz do regime habitual da subalternidade, caracterizado pela invisibilidade do sujeito subalterno. A crítica que se estabelece diz respeito aos modos pelos quais o discurso dominante organiza sua relação com a diferença e de como essa diferença possui caráter racial. Para isso, se lança mão dos preceitos que definem a existência e o conhecimento das coisas a partir do seu sentido, dentro do processo de significação que se estabelece naquela troca comunicativa. A forma como periferia faz sentido, de forma que não causa “estranhamento” ao telespectador, remete a um modo de representação estabelecida pelo movimento de celebração, fetichização, romantização e silenciamento das vozes subalternas característico do programa. Tal movimento teve algumas de suas marcas discutidas na análise, dentro da perspectiva que pensa o *Esquentá!*, enquanto regime de representabilidade e como repetição do regime de subalternidade nos meios de comunicação.

**Palavras-chave:** diferença, cultura; cultura popular; televisão; favela; periferia; outro; representação; subalternidade; sentido; significado.

## ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the mechanisms of representation of the favela in Globo network, from a critical analysis of the program *Esquentando!*, presented by Regina Casé. The program reveals a process of attributing meaning and value to difference, from the representation of the periphery in the light of the habitual regime of subordination, characterized by the invisibility of the subordinate subject. The criticism that is established concerns the ways in which dominant discourse organizes its relationship with difference and how this difference has a racial character. For this, the precepts that define the existence and the knowledge of things from their meaning are used, within the meaning process that is established in that communicative exchange. The way periphery makes sense, so that it does not cause “estrangement” to the viewer, refers to a mode of representation established by the movement of celebration, fetishization, romanticization and silence of the subaltern voices characteristic of the program. Such movement had some of its marks discussed in the analysis, within the perspective that *Esquentando!* thinks, as a regime of representativeness and as a repetition of the regime of subordination in the media.

**Keywords:** difference, culture; popular culture; television; shanty town; periphery; other; representation; subordination; sense; meaning.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	A favela na praia do <i>Esquentá!</i> .....	109
Figura 2	O clima do <i>Esquentá!</i> .....	114
Figura 3	A alegria do trabalho duro .....	115
Figura 4	“Esse baculejo eu também quero” .....	120
Figura 5	“ <i>Baculejo</i> ” que virou concurso de <i>bunda</i> .....	121
Figura 6	O cabelo .....	127
Figura 7	Registro do corpo de DG encontrado na comunidade .....	145
Figura 8	Abertura do programa em homenagem à DG .....	145
Figura 9	Artistas choram a morte de DG .....	146
Figura 10	O alívio de Regina e a oportunidade de chorar junto com Fátima .....	149
Figura 11	Maria de Fátima da Silva .....	152
Figura 12	Momento da descontração .....	153
Figura 13	O Bonde da Madrugada .....	154
Figura 14	O momento sensacional de Fernanda com o Bonde da Madrugada .....	155
Figura 15	Hashtag <i>A Vida É Sagrada</i> .....	156
Figura 16	A “agenda” do programa .....	163

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2. CULTURA – MEIOS DE COMUNICAÇÃO – TELEVISÃO</b>	<b>20</b>
2.1 PROGRAMAS DE TELEVISÃO ENQUANTO PROCESSO COMUNICACIONAL	27
2.2 INVESTIGANDO A TELEVISÃO NO MARCO DOS ESTUDOS CULTURAIS	33
2.3 TELEVISÃO E CULTURA	39
<b>2.3.1 O início da televisão no Brasil e algumas considerações sobre o modo de operar da TV Globo</b>	<b>45</b>
2.4 A VISIBILIDADE DA SUBALTERNIDADE	51
<b>2.4.1 Subalternidade e meios de comunicação de massa: a periferia no Núcleo Guel Arraes de produção</b>	<b>54</b>
<b>2.4.2 O Núcleo Guel Arraes e seus desbravamentos</b>	<b>61</b>
3. FAVELA, REGINA CASÉ E A PERIFERIA NA REDE GLOBO	65
3.1 ONDE O RACISMO E A FAVELA SE CRUZAM: ESPAÇO FAVELA x SUJEITO FAVELA	79
3.2 “CARA DE POBRE”, NETA DE NORDESTINO: O PROTAGONISMO DE REGINACASÉ	84
<b>3.2.1 A identidade construída por Regina Casé: nordestina e negra</b>	<b>90</b>
3.3 A FAVELA NA TV	92
<b>3.3.1 Central da Periferia</b>	<b>98</b>
<b>4. TERRITÓRIO ANALÍTICO: A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNIDADE NO <i>ESQUENTA!</i></b>	<b>106</b>
4.1 A AMBIGUIDADE QUE MARCA O <i>ESQUENTA!</i>	111
4.2 OS SEIS ANOS DE <i>ESQUENTA</i>	136
<b>4.2.1 Fim do <i>Esquenta!</i></b>	<b>141</b>
4.3 A REPRESENTAÇÃO E O SENTIDO DA MORTE DE DG	143
<b>4.3.1 O tomar a palavra de Maria de Fátima e o “discurso do subalterno”</b>	<b>167</b>
<b>5. PERCURSO FINAL: O <i>ESQUENTA!</i> E A REPRESENTAÇÃO DA DIFERENÇA</b>	<b>172</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>180</b>



Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Freire, Juliana

Esquenta!, Regina Casé e Periferia: uma  
representação racial da diferença / Juliana Freire. --  
Salvador, 2019.  
185 f. : il

Orientador: Maurício Matos.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em  
Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da  
Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências  
Professor Milton Santos, 2019.

1. Análise do programa "Esquenta!", da Rede  
Globo, apresentado pela atriz Regina Casé.. 2.  
Representação racial da subalternidade e da diferença  
da favela.. I. Matos, Maurício. II. Título.

## INTRODUÇÃO

Meu problema sempre foi a televisão. Primeiramente, pela presença massiva na vida da maioria dos brasileiros, o que lhe garantiu tamanha articulação e influência no estabelecimento das condições do nosso tempo. Segundo, porque a presença é tão forte, que ainda ocupa a posição mais privilegiada como meio de comunicação difusor de informações e imaginários, de forma que tornou-se difícil para grande parte do público distinguir as realidades para fora da televisão; as realidades que existem para além do que é mostrado na televisão.

A presente pesquisa infere percursos e buscas de entendimento que dizem respeito às relações entre comunicação, cultura e determinadas construções narrativas televisivas, tomando-as como partes de práticas sociais e culturais. Depois de infinitas tentativas de escrever em poucas linhas o cerne da questão, a proposta de pesquisa conseguiu se configurar como uma tentativa de detectar aspectos narrativos e discursivos acerca da periferia no programa *Esquenta!*; do que se permite, não só mostrar da periferia - no seu sentido de favela - mas também do que se permite ver e entender como sendo periferia, a partir das disposições envolvidas na produção de sentido realizadas também pelos “leitores” enquanto consumidores do discurso. Tal produção de sentido se articula à subalternidade que reverte a favela e que nos faz a reconhecer como sendo o que se vê e o que se escuta (o seu significado), processo em que se percebe uma repetição (produção) do regime de subalternização como simulacro em vários momentos do programa, último trabalho de Regina Casé na TV Globo, o qual compõe o corpus da nossa análise. Se buscou analisar a subalternidade captada pela lógica de produção e ocasionada pela repetição de mecanismos já instituídos, os quais alimentam o sistema produtor da invisibilidade e da diferença. Tudo isso possível a partir do sentido de favela facilmente apreendido - de forma naturalizada na sociedade- em forma do seu conceito (MATOS, 2014).

(...) ao enxergar a comunicação como momento de partilha e acionamento do referencial social, pode-se compreender que as interações comunicativas se configuram como momentos de vivência e construção da experiência social, na qual as representações sociais são acionadas e reconfiguradas como forma de orientação do comportamento social. Nesse sentido, podemos enxergar as representações, não mais como um fenômeno imutável e estabelecido mas sim como resultado de interações sociais. (PRADO, 2015, p. 201)

Desde seu surgimento na década de 1960, a Globo, como é facilmente reconhecida por nós, adquiriu meios de produção suficientes e cada vez mais resistentes para trabalhar, retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que veiculam e representam, de modo a sempre ajustar suas definições acerca do “outro” às descrições que nascem no meio da cultura dominante (HALL, 2003, p. 245). “Essas definições não tem o poder de encampar nossas mentes; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. Contudo, elas invadem e trabalham as contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas; elas sim encontram ou abrem um espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem” (HALL, 2003, p.245).

A representação racial da diferença a partir da imagem, nome ou valor atribuído ao “outro”, se fundamenta no lugar conferido à diferença naquele contexto, no qual não se enxerga o outro em sua singularidade, mas a partir do “conjunto de imagens previamente elaboradas para ele habitar (MATOS, 2014, p. 204). Esse “outro”, objeto de interesse do discurso representativo sob o qual este trabalho se debruça, se configura pelo subalterno preto que vive nas favelas, no qual a “diferença” trazida à tona está articulada à subalternidade tornada visível em som e imagem nas narrativas e histórias contadas. Tudo isso, tomando como pano de fundo a forma como o *Esquenta!* e o discurso de Regina Casé (que leva em consideração toda a sua trajetória), organiza sua relação com a diferença; em outras palavras, como a apresentadora e toda a organização do programa, se relaciona com a “distância” que existe entre ela e os personagens da favela que parecem no programa.

Aqui, é importante ressaltar que, desde o princípio, se tentou ao máximo fugir de qualquer olhar pessimista diante do papel que a Globo exerce enquanto mecanismo que ocupa lugar privilegiado nas disputas de sentido em torno da cultura popular. O objetivo dos questionamentos que guiaram a reflexão, no entanto, se apresenta por um tom crítico acerca do modo como a periferia é retratada naquela dinâmica, estabelecendo um paralelo entre a invisibilidade social do subalterno e a repetição dessa mesma invisibilidade na construção no programa. Por invisibilidade entende-se o processo de negligenciamento real do perigo constante de ser preto, pobre e viver na favela no Brasil; ou a projeção sobre essas pessoas de uma caricatura a qual só ela é enxergada quando se tende a referir a elas.

O fato é que há indiferença a ela, assim como o preconceito, encobre, sob um manto imperceptível, meninos e meninas

pobres, especialmente negros. Indiferença gera invisibilidade. Resultado: jovens transitam invisíveis pelas grandes cidades. (SOARES; BILL, ATHAYDE, 2005)

Ao pontuar em sua dinâmica as características que tornam a favela um local “diferenciado” do resto do Brasil, acredita-se que em muitas edições do *Esquenta!*, seja pela forma como os temas ligados à população subalterna são abordados, seja como sob que condições aparece a figura do preto e pobre, o que ocorre é uma espécie de incorporação da diferença que divide; a diferença que separa e que torna possível enxergarmos quem é o quê e quem é quem na sociedade brasileira atual. Tal feito é realizado a partir da apropriação de realidades que são ressignificadas de uma maneira muito sutil na representação, mas que ecoam na forma como se concebe o *outro*, enquanto instância exterior a experiências cotidianas distintas das experiências de quem se fala.

Nessa brecha, nesse jogo ou nesta guerra, não importa o termo, tudo caminha pela incorporação do diferencial e a repetição do outro em outro do outro do outro e assim sucessivamente. (MATOS, 2014, p. 209)

Durante as reflexões da escrita do trabalho, vivi o conflito de estar indo na contramão das teorias contemporâneas, traindo a perspectiva culturalista da televisão. Isso porque muito dessas reflexões foram perpassadas por uma preocupação latente aos efeitos advindos das formas de representação da favela (seja pelo tom festivo, divertido e humorístico de temas que dizem respeito à subalternidade e à desigualdade, seja pelo pouco espaço destinado àquela voz) e, justamente por estar falando de efeitos, poderia parecer que se trouxe a metáfora emissor-receptor de forma que se pensasse o receptor como algo na outra ponta, que só recebe; passivo – algo que se sabe que não se sustenta mais. Na verdade, ao contrário do pensar o consumidor do discurso do *Esquenta!* como algo no âmbito do passivo, como algo que está do lado oposto da produção do discurso, o trabalho parte da ideia de que as escolhas das formas de representação da favela no programa se articulam a valores e consensos já postos e em circulação. Ou seja, as escolhas dessas formas de representação já obedece a um certo “posicionamento” geral em relação aquelas instâncias e pessoas e isso significa dizer que as marcas da recepção já estão na produção do texto. Nesse sentido, se fez necessário insistir na ideia de consumo do discurso, na leitura do texto, na existência de um polo enunciador, mesmo que em articulação constante com as recepções, no entanto, toda a produção do discurso capaz de representar a favela analisado como partindo da carga significativa que existe no leitor do discurso e da troca entre emissor e receptor em torno do sentido.

De forma geral e simplificada, o que se busca entender é também que consequências surgem dos processos comunicacionais, os quais programas de televisão configuram e, para isso, se tentou revelar onde a disputa simbólica ocorre; que momento é esse em que o sentido se constrói. E a partir daí, analisando os papéis que cada classe ou setor ocupa no seio social, perceber se a representação da favela se dá a partir do acolhimento da diferença.

Trazendo para a problematização da questão um raciocínio preconizado por Homi Bhabha sobre o discurso colonial e seus aspectos, se tenta pensar sobre o uso do estereótipo como estratégia discursiva e “forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido e algo que deve ser ansiosamente repetido”. Um processo que garante a fixidez na “construção ideológica da alteridade” (BHABHA, 1994). São os estereótipos que povoam o imaginário de uma infinidade de outras pessoas que estão do outro lado, que desconhecem a vida na favela e que não possuem os mecanismos de enunciação que a televisão dispõe. É esse lugar que torna possível o enquadramento da diferença nas representações e que é capaz de naturalizar o lugar da ordem vigente de forma a dirimir o não consensual.

Tais discursos captados no programa constituem o “material bruto” da análise, o qual, enquanto linguagem, possibilita produções de sentido que se articulam e se definem pelo que já se reconhece quanto ao que seja esse *outro*; a favela enquanto instância maior que classifica seus moradores, não apenas materialmente, fisicamente, mas principalmente simbolicamente. Nossa reflexão, no entanto, se aprofunda na análise do episódio do *Esquentar!* exibido dia 27 de abril de 2014, um programa feito sem o planejamento e a antecedência habitual de gravação, um vez que configurou uma homenagem ao dançarino Douglas Rafael da Silva Pereira, mais conhecido como DG, componente do elenco fixo da atração desde a estreia do programa em 2011, e que havia sido morto no Rio de Janeiro, três dias antes do dia de gravação daquele episódio.

DG fora assassinado na terça do dia 22 de abril de 2014, na favela Pavão-Pavãozinho, em Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro. Ele levou um tiro nas costas dado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, que estava na comunidade em busca de um traficante. Seu corpo foi encontrado caído em uma espécie de vala em um corredor nos fundos de uma creche, depois de uma madrugada de tiroteio na região. A gravação desta

homenagem foi realizada na sexta do dia 25 de abril (dia após o enterro do dançarino) e o programa foi ao ar no domingo, dia 27 de abril.

A partir deste episódio, articulado com outros exemplos no próprio *Esquentar!*, busca-se entender mais de perto, como uma espécie de lente de aumento, o que Mauricio Matos chama de “movimento sutil dos mecanismos discursivos íntimos de subalternização operados no interior do discurso dominante e postos em movimento a partir de valores já em circulação na sua relação com a diferença” (MATOS, 2015, p. 49).

O que nos interessa entender, a partir do que se detecta como significativo nas relações entre mídia, cultura e sociedade, gira em torno das escolhas do que mostrar, do que falar, do que rir, do que compartilhar ou se emocionar com o que acontece nesses espaços, os quais “adentram” às telas de televisão, em imagem e voz, sob um olhar específico que conduz toda a narrativa que nos interessa. Para isso, o conceito de representação, tão caro à essa pesquisa, se coaduna ao que se percebe como um movimento de reprodução do lugar social conferido ao subalterno.

As ferramentas metodológicas escolhidas para analisar o *Esquentar!* se apresentaram como um caminho a ser percorrido. Se iniciou com as ideias de Stuart Hall (2016) em torno de representação enquanto conceito e enquanto prática e de como ela é essencial ao processo de significação; de conferência de sentido. Como prática, representar significa utilizar a linguagem para expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas; enquanto conceito, representação diz respeito à produção de sentido pela linguagem. Possui um certo fascínio pela alteridade, pela *diferença* e essa diferença - e sua representação -, enquanto categoria analítica, é pensada no trabalho a partir de algumas ideias inferidas pela filosofia da diferença (SCHOPKE, 2017), que infere que, uma vez submetida à representação, a diferença torna-se prisioneira da generalidade; se esvazia e perde seu vínculo com suas múltiplas manifestações. Essa *diferença* na análise aparece, em linhas gerais, na distância e nas complexas relações que se estabelecem entre quem fala e de quem se fala e se torna visível a partir da subalternidade captada pelo programa. Tal visibilidade corresponde a um processo pelo qual se detecta que:

Alguma coisa se passa na construção da subalternidade tal como um deslocamento de um sujeito que habitava um determinado lugar marcado pela invisibilidade e, de repente, passa a ocupar outros posicionamentos mais complexos, como efeito de uma

reconfiguração molecular dos processos discursivos de subalternização no interior do discurso instituído. (MATOS, 2015, p. 48)

A representação como algo que conecta o sentido à cultura (a qual diz respeito à significados compartilhados) produz sentido e se coloca como parte essencial do processo pelo qual os significados são compartilhados entre pessoas de uma cultura.

Concedemos sentido às coisas pela maneira que as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que dela criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21)

Se falou um pouco mais no início que o objeto dessa representação é os personagens da favela, moradores, que nasceram, vivem ou viveram nestes espaços físicos e simbólicos e que está ali em nome da sua própria simbologia enquanto povo e enquanto favela. Essa diferença marcada desde o princípio das participações destes personagens ou de temas circunscritos à sua vivência em sociedade, é que se torna objeto da representação: a representação da *diferença*, observada como objeto não do pensamento, mas de uma reconhecimento; de um reconhecimento:

(...) a representação tende a transformá-la em um puro conceito de entendimento, uma forma vazia, sem qualquer vínculo com as suas múltiplas manifestações. (SCHOPKE, p. 22)

Tal ato de reconhecimento não rompe com um determinado estado das coisas; e tal estado das coisas é justamente a subalternidade como a própria diferença. O nosso outro é a favela:

(...) registrada oficialmente como a área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchidos pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o 'outro', distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve. Lugar do lodo e da flor que nele nasce, lugar das mais belas vistas e do maior acúmulo de sujeira, lugar da finura e elegância de tantos sambistas, desde sempre, e da violência dos mais famosos bandidos que a cidade conheceu ultimamente. (ZALUAR, ALVITO, 2003, p. 7-8)

A *diferença*, no contexto do *esquenta*, aparece como uma repetição porque obedece a uma ordem existente. Sobre isso HALL vai nos dizer que

(...) em um sentido mais amplo sobre como a “diferença” e a “alteridade” são representadas em uma determinada cultura, num momento qualquer, podemos ver práticas e figuras representacionais semelhantes sendo repetidas, com variações, de um texto ou local de representação para outro. (HALL, 2016, p. 150)

Então, a gente re-conhece a favela naqueles momentos. Faz sentido a periferia aparecer como aparece, motivo de riso dos seus dramas ou com falas muito curtas, por exemplo. No que diz respeito à diferença enquanto objeto da representação, Regina Schopke nos diz:

(...) a forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fossem conformidades. Como poderia o pensamento reconhecê-la se ela perturba a ordem das coisas, se ela rompe com a generalidade (que tem na semelhança e na equivalência suas máximas)? É bem verdade, como afirma Deleuze, que os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte da nossa vida cotidiana. Toda vez que olhamos uma mesa, sabemos o que ela é. Não precisamos pensar toda vez que repetimos “bom dia” ou “boa noite”. (...) O que é um pensamento que não faz mal a ninguém? Esta parece ser a pergunta mais significativa, já que, como reconhecimento, o pensamento não ameaça nem “a pequena e segura vida” daquele que “pensa”, nem as normas estabelecidas. (SCHOPKE, 2017, p. 31)

É justamente por existir o fundamento da generalidade, a favela simbolicamente como o lugar da pobreza, da marginalidade, de pessoas guerreiras, sofridas; que torna possível a representação da periferia no programa. “O próprio termo “representação” indica a imagem ou a ideia de um objeto de conhecimento qualquer” (SCHOPKE, 2017, p. 39). Os sujeitos que personificam o discurso em torno da favela, com os atributos que se esperam dele, aparecem ali não pelo que ele é, mas pelo que significa, sendo o seu significado e as práticas significantes construídos dentro do discurso (HALL 2016, p. 81)

O programa *Esquenta!* nos apresenta a periferia através do signo que a faz reconhecível e por isso tende a ser facilmente captada pelos meios massivos. Sabemos que as cenas dizem respeito à moradores das favelas não apenas porque Regina Casé os apresenta assim, mas porque são nesses lugares que determinados dramas são vividos e esses dramas são levados junto com eles para a televisão. É o signo da subalternidade que a faz reconhecível.



Assim como Spivak, o objeto de investigação circula, justamente, em torno da figura que não vislumbra espaços de poder e que representa o “desvio de um ideal numa sociedade – o povo ou os subalternos -, “os quais são definidos como uma diferença da elite” (SPIVAK, 2010). O outro, objeto de interesse do discurso representativo é o sujeito subalterno e a sua subalternidade é que é a própria diferença nas representações que o programa faz:

Para o verdadeiro subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo” (SPIVAK, 2016, P. 61)

Fazendo as devidas conexões entre *representação*; *representação da diferença*; e esta diferença a própria *subalternidade*, inferimos que é através do sentido, como algo produzido na representação, que investimos valor às coisas. É através do sentido que vamos dispor os fatos, os grupos, as pessoas, as coisas nos seus respectivos patamares de importância no que cerne à necessidade de continuação ou transformação de suas condições. Ao mesmo tempo em que o povo pobre e a periferia não sai da subalternidade que a significa nesses programas, essa dimensão é apaziguada ali, é romanticamente trazida à tona, gerando efeitos dentro de uma espécie de aceitação desses papéis sociais. Algo do tipo: “olha, são pobres e pretos na TV sendo felizes em sua condição”.

A preocupação com o sentido, nos últimos anos (HALL, 2016, p. 26), tem se concentrado no papel desempenhado pelo *discurso* na cultura. “As formações discursivas, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou sujeitos personificam essas características” (HALL, 2016, p. 26). A abordagem discursiva se concentra mais nos efeitos e consequências da representação:

(...) examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. (HALL, 2016)

O tom informal e espontâneo característico dos produtos apresentados por Regina Casé, o qual caracteriza grande parte dos diálogos que a apresentadora trava nas

dinâmicas de gravação com seus personagens, também compõe o regime de subalternidade produzida ali, quando a própria subalternidade é retratada com bom humor diante dos dramas reais vividos no cotidiano da periferia, sendo esses dramas o que os tornaram “aptos” a estarem na TV. Como afirma Maurício Matos, o que se vê é uma espécie de “repetição do regime de subalternidade como simulacro nos meios de comunicação, revelando uma diferença de regimes instituídos em torno da visibilidade do subalterno” (MATOS, 2012).

Sobre o *Esquentar!* e sua relação com a periferia, Hermano Vianna, um dos criadores e peça chave na figuração do pobre na TV dentro do “gênero Regina Casé”, afirma:

(...) a cultura da periferia está com eles desde o piloto do Programa Legal, gravado em 1990. Ali, eles já falavam sobre baile funk. Para nossa turma, que inclui (o diretor de núcleo) Guel Arraes, (a diretora-geral) Monica Almeida e muita gente mais, isso é passado. Queremos o Brasil pós-classe C, pós-internet, pós-consolidação da democracia. Queremos que o *Esquentar!* seja o ponto de encontro festivo do melhor do futuro. (MIRANDA, 2012)

O *Esquentar!*, primeiro programa de auditório de Regina Casé, nasceu como um programa especial de verão da Globo. A ideia era levar o espírito popular característico de Regina Casé para um programa alegre e capaz de fazer uma festa de início de ano, preparando o terreno para o fim das férias e o Carnaval. O projeto pretendia ser apenas uma temporada de verão, mas fez sucesso e acabou por se perpetuar por mais quatro temporadas, em seis anos de existência.

A primeira temporada começou com o programa do domingo do dia 02 de janeiro de 2011, e foi até março daquele ano. Se configurava por uma “roda de samba” e sempre contava com uma escola de samba do Rio de Janeiro convidada, que levava sua bateria, sua velha guarda, sua rainha de bateria e suas assistidas a cada domingo. Grandes artistas do cenário nacional passariam pelo palco do *Esquentar!* como Alcione, Jorge Aragão, Dona Ivone Lara, Dudu Nobre, Diogo Nogueira, entre outros. Mas, mesmo com a roupagem de ser uma roda de samba, o programa também teve apresentações e interações de Caetano Veloso, Maria Gadú, Fernanda Abreu, Maria Bethânia, Marcelo D2, Gilberto Gil, Pixote, Mart’nália, Martinho da Vila, Grupo Molejo, Grupo Sorriso Maroto, Preta Gil, entre outros. O programa contava com um elenco fixo, formado por Arlindo Cruz, Preta Gil, Mumuzinho, Victor Sarro, Fabio Porchat, Péricles, entre outros que foram se somando com o passar dos anos.

Em meio a essa mistura de pessoas e ritmos, Regina Casé entrevistou os ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva, que na época brincou sobre sua aposentadoria; e também Fernando Henrique Cardoso, com quem trocou ideias sobre a descriminalização das drogas. Também houve a participação da ex-ministra e recém candidata à presidência Marina Silva, que contou a história de sua vida e falou sobre o meio ambiente, bem como da ex-presidente Dilma Roussef, com quem Regina Casé conversou sobre os obstáculos enfrentados pelos deficientes físicos.

A “mistura” deu certo e elevou os índices de audiência da Globo no horário. Animada com o bom resultado, a emissora lançou, em dezembro daquele mesmo ano, a segunda temporada do programa, agora com um mês a mais, ficando no ar de dezembro de 2011 a abril de 2012. Também funcionou e, em dezembro de 2012, o *Esquenta!* retorna para sua terceira temporada já com a proposta de se tornar uma atração fixa na grade. Assim, ao longo de todo o ano de 2013 (a terceira temporada só se finaliza em dezembro de 2013), Regina Casé seguiu recebendo convidados e promovendo rodas de samba e discussões nas tardes de domingo da Globo.

Em abril de 2014, o *Esquenta!* retorna para mais uma longa temporada, seguindo direto até o final de 2015. O longo tempo no ar, aliado a outros fatores, fez com que a fórmula se desgastasse e o programa fosse perdendo fôlego na guerra pela audiência dominical. No final de 2015, a direção da Globo resolvesse voltar a fazer do *Esquenta!* um projeto de temporadas menores. Assim, em 2016, o espaço da atração foi ocupado por outros projetos, como o *The Voice Kids*, *Superstar* e *Tamanho Família*.

A atração só retorna em outubro de 2016, com um formato bem diferente e uma proposta mais itinerante. De forma dúbia, a agravação passa a acontecer em dois momentos distintos, com Regina Casé viajando pelo país para assistir ao *Esquenta!* junto com várias famílias brasileiras (assistir, no caso, a parte já gravada em estúdio), retomando a antiga postura de “visitar” personagens que repercutiam as discussões do que acontecia no palco.

A nova fórmula não funcionou e logo no início de 2017 foi decretado o fim definitivo da atração.

Com a mesma disposição com que pensou e executou os outros trabalhos realizados na televisão, Regina Casé se fez de todo o seu humor, sua popularidade, boa comunicação

e linguagem para fazer um programa que teria como mote juntar todo mundo num mesmo ambiente, configurando uma espécie de síntese da proposta de positivação das periferias. Com a pegada popular típica da sua atuação, embasa sua performance nessa “mistura” e no convívio possível entre esferas sociais distintas.

Em muitos dos artigos, textos e informações lidos e divulgados sobre o programa ao longo dos seis anos em que esteve no ar, se percebeu que o conteúdo das críticas e reportagens disponibilizadas na internet revelam uma ambiguidade e uma polaridade latente, que se articula a uma mesma ambiguidade da própria Regina Casé. Alguns textos enaltecem mais essa sacada da apresentadora e sua equipe, em trazer algo novo à TV, da mesma forma que outros demonstram crítica ferrenha às escolhas do programa. Regina Casé, por sua vez, também dialoga com experiências que irrompem como uma possibilidade de emergência e insurgência, a partir de vozes de atores que tomam o espaço do massivo e ultrapassam sua fala para além do que ela quer saber, ou para além do que foi previsto em roteiro. Essas ambiguidades estão presentes na análise, em toda a complexidade que define o tema “Regina Casé e periferia” numa mesma frase, num mesmo produto e numa mesma vivência.

## 2. CULTURA – MEIOS DE COMUNICAÇÃO - TELEVISÃO

Pois, se gostamos ou desgostamos da televisão, sabemos que é, hoje, ao mesmo tempo o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação da cotidianidade e dos gostos dos setores populares, e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo da cultura popular, entendendo por isto não as tradições específicas de um povo, mas o caráter híbrido de certas formas de enunciação, certos saberes narrativos, certos gêneros novelescos e dramáticos das culturas de Ocidente e das mestiças culturas de nossos países. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 27)

A pergunta que segue e que parece precedida de certa ingenuidade e impossibilidade de ser respondida com total clareza, levando em consideração as pequenas e lentas transformações históricas, inicia nossa análise no intuito de tentarmos compreender em seus pormenores a relação que se estabelece entre comunicação televisiva e cultura na sociedade contemporânea brasileira. Neste trabalho, a comunicação televisiva que nos referimos é a que se estabelece na construção discursiva do popular e da periferia a partir da atuação da atriz e apresentadora Regina Casé, mais especificamente nos programas em que a favela aparece - *Central da Periferia*<sup>1</sup> e *Esquentá!*<sup>2</sup> - produzidos pelo Núcleo Guel Arraes de produção. Os programas, para além do teor temático (a seguir adentraremos nesse ponto) se estabelecem como processos comunicacionais que se configuram a partir de discursos sobre um “outro”, os quais apontam para questões que se articulam a poder e à produção da subalternidade enquanto espaço simbólico que abriga a favela de forma geral e consensual.

---

<sup>1</sup> *Central da Periferia* foi um programa de variedades criado pela apresentadora Regina Casé, pelo antropólogo Hermano Vianna e pelo diretor Guel Arraes, exibido na Rede Globo de 08/04/2006 a 23/12/2006, no primeiro sábado de cada mês, com cerca de uma hora de duração. As oito edições foram gravadas nas capitais do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Fortaleza, Recife e Belém, em um bairro de periferia, no qual um palco era montado ao ar livre e contava com atrações musicais oriundas do bairro. Além das apresentações e das entrevistas com os artistas ocorridas no palco, o programa incluía também imagens dos bastidores de shows e reportagens especiais realizadas pela apresentadora Regina Casé, que visitava a casa de seus convidados ou projetos sociais bem sucedidos nas periferias retratadas. Durante as reportagens, Regina Casé interagiu com o público sempre presente nas gravações no bairro, discutia com os compositores e músicos trechos de letras e sentidos das canções que, em seguida, eles apresentavam no palco. De acordo com a direção do programa, o objetivo era mostrar que “periferia é igual, mas é também diferente”.

<sup>2</sup> *Esquentá!* também constitui um programa de variedades, que estreou no verão de 2011 e foi a primeira atração sob o comando de Regina Casé realizada em estúdio. *Programa Legal*, *Brasil Legal*, *Muvuca* e *Central da Periferia*, eram gravados nas ruas, nas casas das pessoas ou em uma casa-cenário no Rio de Janeiro. O *Esquentá!* ficou no ar entre os anos 2011 a 2017, sendo exibido através de cinco temporadas, aos domingos.

Falar da relação que se estabelece entre comunicação televisiva e cultura, é, então, usar esses dois programas como ferramenta para entender como o discurso narrativo produzido pelo emissor, e recebido ativamente pelo telespectador, reverbera na estrutura social, constituída a partir de um sistema cultural que configura, através da produção de sentido, os lugares que determinadas classes, espaços e pessoas ocupam na sociedade brasileira. Aqui, cultura é entendida “como uma dimensão sem a qual as transformações históricas, passadas e presentes, simplesmente não poderiam ser pensadas de maneira adequada”<sup>3</sup>, e como algo ligado “à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns” (HALL, 2013, p. 146 e 147).

Voltando à citação de Barbero no início desse capítulo - ainda no intuito de iniciar nossa reflexão de forma gradual e partindo de questionamentos mais gerais, para depois ir afunilando-os até o cerne da questão - como seria possível tentar identificar, no plano das produções de sentido e expressões sociais, como a televisão participa da moldagem do cotidiano enquanto ambiente espaço-temporal, onde se processam as representações e disputas internas, as quais articulam nosso posicionamento e definem as nossas relações com o mundo e com os outros? Seguimos à pergunta inicial, formulando outro questionamento, ainda no objetivo de situar a reflexão diante da amplitude do tema: tomando como ponto de partida determinadas formas de representação do popular e da periferia no contexto destes programas, de onde algo sobre o outro se torna conhecido, qual seria o papel da televisão na configuração do que faz sentido ou não para nós; do que é importante ou não trazer à tona, quando das expressões culturais surgidas no momento em que o público assiste aos programas, ser possível ocasionar transformações na direção de mudanças efetivas nos valores e comportamentos padrões sobre esse *outro*? Tudo isso, ainda, levando em consideração o fato que suas narrativas e formas de conceber o “outro” tendem a se consolidar enquanto elementos dessa estrutura que se move e se transforma?

Falamos de transformações em torno da cultura, por acreditar que a cultura entendida como um modo inteiro de vida, vincula o indivíduo à vida em sociedade, vincula a forma como o indivíduo concebe suas relações sociais diante das normas, regras, valores e modos de pensar o mundo. Enquanto esfera articulada a transformações nos

---

<sup>3</sup> Citação de Stuart Hall retirada das afirmações do autor acerca do início dos Estudos Culturais, o desvio radical com a forma de se enxergar cultura de “maneira viva” e a rejeição da corrente de investigação a acerca dos termos do debate cultural polarizado, em torno da distinção de alta/baixa cultura.

modos de produção, na política, na economia, revela leis e tendências gerais, na qual o próprio desenvolvimento e as direções contraditórias das mudanças sociais – aqui pensados como a passagem das eras – podem ser compreendidos.

A mediação que se estabelece entre programas televisivos já consagrados pelo público - o caso da maioria dos programas apresentados por Regina Casé - infere que as disputas cotidianas travadas em torno das significações e dos valores estabelecidos como hegemônicos, encontram na televisão um modo de enunciação que repercute no que faz ou não sentido para cada telespectador em particular, que se utiliza da sua carga experiencial para readequar ou manter seu posicionamento acerca do que foi dito. Quando Regina Casé vem a Salvador gravar uma das edições do *Esquenta!*, por exemplo, na casa de uma família negra moradora do bairro da Liberdade, e no desenrolar da conversa sobre autoestima, pergunta em tom descontraído, “quem aqui se acha lindo?”<sup>4</sup>, se entende que existiu uma escolha por abordar esse assunto naquele contexto de valorização da identidade e da beleza negra - representado pela instituição Ilê Ayê - e que essa escolha sinaliza, de alguma forma, um referencial cultural situado no interior do discurso dominante de que ainda vigora a sensação de que a maioria dos negros brasileiros ainda não compactua da mesma experiência do ambiente retratado, e que isso precisa ser mudado, do contrário, não seria necessário falar. Faz sentido Regina Casé perguntar isso aqui em Salvador porque, para além de sermos o estado com maior porcentagem de habitantes negros do Brasil, culturalmente e contrário ao que trabalha o Ilê, se naturalizou não apenas um padrão branco de beleza – a base para a falta de autoestima negra – mas a necessidade de o negro lutar contra isso e afirmar-se lindo a partir de disputas travadas também em torno desse aspecto hegemônico. Importante ressaltar que não se pretende fazer juízo de valor no âmbito dessa questão, em específico, enquanto uma escolha dos criadores em abordar o assunto. Não se trata de tentar entender o porquê das escolhas. Não discorda-se, inclusive, que obviamente seja a favor dessa autoestima que Regina Casé se posicione. Trata-se de apontar as sutilezas de um discurso midiático que me diz o que o outro é, e de como essa narrativa por vezes pode ecoar na perpetuação de uma condição ou de um aspecto já existente, mesmo que a intenção seja outra. Nessa passagem, a curiosidade da apresentadora em mostrar quem, naquele lugar e naquelas condições sociais, se acha lindo, acolhendo determinado aspecto da vida do negro (que

---

<sup>4</sup> Edição da última temporada ocorrida entre outubro de 2016 e janeiro de 2017. O programa foi gravado em Salvador, no Bairro da Liberdade, com a família Estrela e exibido dia 23/10/2016.

vai além da experiência do negro morador do bairro da Liberdade, em Salvador), nunca é da ordem do pessoal e sim da ordem da partilha: não só Regina Casé, mas o resto do Brasil, compartilham o fato de que boa parte dos negros, em virtude do estabelecimento de um padrão branco de beleza que ainda se perpetua (mesmo que já não de maneira tão forte), não se acha bonito e se faz necessário apontar e lutar contra isso.

Tal fragmento de um dos programas é um dos inúmeros exemplos de disputa travada em torno das transformações – seja o enfraquecimento ou a perpetuação - do sentido de determinadas normas para a vida, de forma que, o que era culturalmente evidente, já não se mostra tanto mais. Sobre o exemplo dado, hoje é possível perceber mais claramente um movimento muito mais consistente de afirmação da beleza negra, mas é fato que a representação branca como modelo de beleza ainda prevalece, principalmente no meios de comunicação de massa. Nesse sentido, trazer essa questão para o diálogo travado com a família, não deixa de remeter à condição que prevalece; à condição ainda consensual e compartilhada de um padrão que ainda vigora. É como uma espécie de lembrança, algo do tipo: “olha aí, é assim que as coisas ainda funcionam”.

A escolha de retratar o popular através das conversas que se desenrolam nas entrevistas - a partir dos assuntos que são previamente definidos - nos remete para a necessidade de entender os modos como nos apropriamos da padronização no contexto da padronização, que é a base do discurso hegemônico e da narrativa da mensagem televisiva, de forma geral. Estar atento ao movimento dos processos sociais é olhar para o que partilhamos coletivamente, em termos de valores sociais e estruturas de sentimentos, os quais, utilizando o caso citado anteriormente, podem ser exemplificadas com o fato de vivermos em uma sociedade racista, na qual o negro ainda precisa se esforçar muito mais que os brancos para garantir os mesmos direitos e privilégios. A pergunta feita por Regina Casé à família Estrela é apenas um dos milhares de exemplos – que serão analisados mais à fundo no terceiro capítulo da pesquisa – o qual, no “escavar” dos estudos em torno da mensagem televisiva, revela como algumas das nossas tradições são configuradas, de forma que elementos da ordem do residual (que nos diz o quanto determinado aspecto é hegemônico, mas já não estão tão forte – o caso do padrão branco de beleza), do arcaico (já caiu por terra) ou do emergente (o potencial transformador) convivem e conduzem as transformações em torno da cultura.



Tentando esquematizar o pensamento, dentro da perspectiva de análise que infere as relações entre cultura, meios de comunicação e televisão, seguiremos pensando a forma de enxergar cultura preconizada pelos teóricos dos estudos culturais, que foge de seu conceito enquanto a soma de o “melhor que foi pensado e dito” e refletindo a cultura “no contexto das tendências e direções contraditórias da mudança social” (HALL, 1997). Cultura aqui é pensada como um processo social geral, que engloba o modo de dar e tomar significados inscritos nos modos de vida e nos modos de ver as coisas.

Assim como Stuart Hall, se entende a cultura

(...) como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez como uma forma comum de atividade através da qual homens e mulheres fazem história. Essa linha de pensamento (...) define cultura *ao mesmo tempo* como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e *também* como as tradições e práticas vividas através das quais esses “entendimentos” são expressos e nos quais estão incorporados.

A cultura, enquanto entidade peculiar da atividade humana, onipresente, que engloba tanto a forma como as classes e os grupos regem os sentidos e valores que nascem diante das suas condições históricas, e através dos quais lidam com suas condições de existência em sociedades desiguais; quanto as práticas através das quais esses sentidos e valores são expressos – os comportamentos, as condutas -, revela uma necessidade de atenção suprema pelas ciências sociais, uma vez que se transforma todo o tempo; carrega marcas de significações, assim como aparece com muitos sentidos não só na linguagem, como também na filosofia e nas diversas ciências sociais (MACARIAN, 1980).

Nas ciências sociais, em particular na sociologia, o que se considera diferenciador da "ação social" - como um comportamento que é distinto daquele que é parte da programação genética, biológica ou instintiva - é que ela requer e é relevante para o significado. Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas "culturas". Contribuem para assegurar que toda ação social é "cultural", que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um

significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997, p. 2)

A cultura, a partir das reflexões mais cruciais estabelecidas pelos precursores dos estudos culturais, adquire centralidade e deixa de ser um mero reflexo da estrutura do capital (GOMES, 2011) – fato que caracteriza o determinismo típico da conceitualização marxista de cultura que a reduzia a artefatos - e passa a ser analisada enquanto uma esfera de sentido, capaz de articular elementos externos da estrutura, com elementos da experiência privada pessoal.

Raymond Williams é considerado fundador dos Estudos Culturais por mostrar, na Inglaterra dos anos 1950, que a vida material e a vida cultural são profundamente interligadas e por mostrar o lastro popular da cultura. (GOMES, 2011, p. 31)

A análise cultural proposta pelos estudos culturais – que nos dá a ótica para o estudo dos programas que conformam o corpus da pesquisa – infere cultura como algo do plano das ideias, que é “perpassada por todas as práticas sociais, constituindo a soma do inter-relacionamento das mesmas” (HALL, 2013, p. 149). “Uma cultura são os sentidos comuns, o produto da experiência pessoal e social inteiramente comprometida de um homem (...) Estes sentidos (...) são construídos enquanto vivemos, são construídos e reconstruídos de maneiras que não podemos saber antecipadamente” (WILLIAMS, 1989 apud GOMES, 2011).

Nesse sentido, a perspectiva de análise da cultura como um modo inteiro de vida, que articula aspectos exteriores da estrutura a aspectos da vida privada, introduzida por Raymond Williams, infere que cultura deve ser tratada como algo da ordem do ordinário. “Dizer que a cultura é ordinária significa afirmar que, de algum modo, a sociedade está lá, mas ela é permanentemente construída pelos indivíduos” (GOMES, 2011, p. 33), com suas experiências sociais, seus valores e modos de conceber os sentidos e suas relações.

A cultura tem dois aspectos ou duas faces, uma que se refere ao conjunto dos valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados, e, ao mesmo tempo, novos sentidos que surgem e são testados: esse é o processo comum que articula sociedades e indivíduos, a cultura é sempre, ao mesmo tempo, tradição e criatividade, é sempre exterioridade e interioridade. (GOMES, 2011, p. 33)

Sobre o assunto, Itania Gomes completa:

Enfatizar a cultura, no sentido empregado por Williams, é enfatizar o processo de incorporação social e cultural, de acordo

com o qual é sempre algo mais que simplesmente propriedade ou poder o que mantém as estruturas da sociedade capitalista. (GOMES, 2011, p.33)

Pensar a cultura como instância que articula o material e o simbólico; que é reconhecida em toda a sua complexidade através do entendimento de que se vive em uma sociedade com diferentes níveis de articulação entre o político, o econômico e o ideológico, é entender, a partir das ideias de Gramsci (de quem os estudos culturais possuem grandes influências), que “questões políticas e ideológicas não são interpretadas a partir da sua determinação econômica, mas como “relações de força” (GOMES, 2011, p. 37), na qual a cultura está relacionada a poder e onde significados e valores estão em constante disputa. Nessa relação de forças, que aqui, metaforicamente, pode ser comparada a uma espécie de “cabo de guerra”, existe um processo de luta contínua que, através das formulações de Gramsci, é conhecido como hegemonia:

No entender de Gramsci, o conflito entre as classes subalternas e hegemônicas não se dá no plano estritamente político-econômico, mas também no cultural, onde o que está em jogo são os valores e “visões do mundo e da vida”. A hegemonia aparece, então, como momento de realização da soberania de uma certa “visão de mundo” nas sociedades históricas. Hegemonia é uma capacidade de direção realizada; um complexo de atividades culturais e ideias que organiza o consenso e o exercício da direção moderada. Hegemonia é um conjunto de práticas e expectativas, é um sistema vivido – constitutivo e constituinte – de significados e valores, o que implica uma nova maneira de compreensão da atividade cultural, que já não é mais a expressão superestrutural de uma estrutura social e econômica formada, mas se encontra entre os processos básicos da própria formação social. (WILLIAMS, 1989 apud GOMES, 2011, p. 37)<sup>5</sup>

Nesse processo de disputa (pensando a cultura como um lugar caracterizado por relações de poder), nunca vai haver uma hegemonia totalitária, absoluta; da mesma forma que nela nunca há um esgotamento total: uma hegemonia deve ser continuamente renovada, recriada, defendida, uma vez que é constantemente desafiada e, em certos aspectos, modificada. Sendo a cultura o palco das lutas ideológicas e onde as nossas visões de mundo e consciência são expressadas, é exatamente no campo da cultura onde as disputas em torno da hegemonia acontecem. A constituição da nossa subjetividade e

---

<sup>5</sup> Trata-se da hipótese cultural da estrutura de sentimento formulada por Raymond Williams ao longo de sua trajetória. O conceito de hegemonia de Gramsci é tomado por Williams dentro da análise da teoria cultural marxista a qual Williams recorre num sentido de superação (e encontro de alternativas) para se pensar cultura para além da relação de determinação entre economia e cultura (infraestrutura – superestrutura).

identidade também perpassa por questões culturais, uma vez que é através da linguagem e do processo de significação que a formação do “eu” enquanto ator social é conduzida (HALL, 1997, p. 24).

Pensando a ideologia enquanto concepção de mundo que se evidencia em todas as manifestações da vida individual ou coletiva, no sentido de a ideologia se mostrar como provedora de estruturas de entendimento através das quais os indivíduos interpretam e dão sentido às coisas, e pensando na formação do “eu” enquanto singularidade, Suely Rolnik (2013) afirma preferir falar sempre em “produção de subjetividade” ao invés de ideologia. Para ela, essa subjetivação possui uma natureza industrial, sendo fabricada, modelada, recebida e consumida em sua essência e respondendo a aspectos capitalísticos. Para Rolnik, os processos de subjetivação ou de semiotização são produzidos por agenciamentos de enunciação (ROLNIK, 2013, p. 39) e não estão centrados em agentes individuais e sim nos processos de produção social e material, nos quais o indivíduo atua como uma espécie de consumidor de subjetividade: “ele consome sistemas de representação, de sensibilidade, etc” (ROLNIK, 2013 p. 41). O lucro capitalista é tido, nessas formulações, como produção de poder subjetivo e estaria associado à forma como percebemos o mundo. A televisão, nesse caso, configura-se como um dos “modelizadores” da subjetividade, na qual, a cultura de massa atua como elemento fundamental de uma subjetividade descrita por Rolnik como subjetividade capitalística.

Se, através da televisão, o discurso sobre periferia me chega (enquanto receptor e ativo no processo comunicativo), através da linguagem e sob a narrativa de Regina Casé, existe um reconhecimento ou não diante do que está sendo comunicado, que de certa forma interfere na minha subjetividade. Além disso, é bem importante salientar que o conteúdo da mensagem televisiva geralmente reflete as referências culturais e sociais que já são compartilhadas e que fazem parte do discurso dominante, culturalmente e socialmente de natureza consensual.

## 2.1 PROGRAMAS DE TELEVISÃO ENQUANTO PROCESSO COMUNICACIONAL

As atividades da vida como a arte, as obras literárias, os bens simbólicos, os programas de televisão, segundo Hall citando Williams, referendam um processo comunicativo que é, como toda troca comunicacional, um processo de comunhão onde existe um “compartilhamento de significados comuns e, daí, de propósitos e atividades comuns; a oferta, a recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões,

ao crescimento e à mudança” (WILLIAMS, 1965, p. 55 apud HALL, 2013, p. 148). As mudanças no âmbito cultural que nos referimos, aquilo que pode ser detectado como uma transformação ou desvio dos padrões, das normais gerais e que, em suma, são mudanças na forma como as coisas fazem sentido, são o que vislumbram as transformações na vida local e no cotidiano.

Segundo Simone Maria Rocha (2011),

Os Estudos Culturais combinaram duas estratégias metodológicas sobrepostas cujo objetivo era entender como a luta cultural opera. Uma dessas estratégias vinha da análise textual semiótica e estruturalista e muito beneficiou a análise qualitativa. No final dos anos 1960, Roland Barthes revitalizou a linguística estruturalista de Ferdinand Saussure para oferecer um novo quadro de análise dos *media*. (ROCHA, 2011, p. 178)

Sobre o assunto, a partir da referência trazida pela autora de que “Jacques Lacan retrabalhou a psicanálise de Freud para explicar o modo pelo qual a ordem simbólica da linguagem fabrica a sociedade” (ROCHA, 2011, p. 178), inferimos que é através da linguagem que produzimos sentido e onde articulamos nossas experiências no mundo.

Entendendo as práticas significativas como cruciais à comunicação, pensamos a linguagem como uma espécie de “veículo”, no qual o significado das coisas circula, numa articulação complexa entre essa prática de descrição, classificação e representação e a realidade. Isso significa dizer que o real só se torna conhecido, só faz sentido através da linguagem e que, muito do que se conhece do mundo, acontece por meio da conceitualização e da representação das coisas através das palavras e, conseqüentemente, dos discursos. Hall nos fala que “sempre existirão discursos na sociedade que são os meios pelos quais as pessoas tornam significativo o mundo, dão sentido ao mundo” (HALL, 2013, p. 401). E completa: isso nunca para.

Se pararmos para pensar quais são hoje os meios pelos quais mais se tem acesso a informações e conhecimento sobre as coisas, perceberemos que, ao longo da história da mídia, desde o surgimento da imprensa, tem-se o contínuo surgimento de novas formas de circulação de mensagens e narrativas que, com a imprensa e o desenvolvimento de dispositivos tecnológicos nos meios de comunicação, atuam na conformação dos meios por onde a mensagem e ideias nos chegam. Levar conhecimento além de si, seja através da voz nas narrações – pelo som da boca do que viu e sentiu – ou da narrativa (SANTOS,

2014)<sup>6</sup> através de aparatos técnicos de disseminação, significa dizer que, embora a realidade narrada exista fora da linguagem, ela é constantemente mediada por ela (HALL, 2013), de forma a dar-lhe sentido. Importante ressaltar, que a representação através de qualquer que seja o sistema de classificação que denomina objetos, acontecimentos, condições, realidades, não aponta para algum sentido definitivo ou absoluto disso tudo, mas reflete uma espécie de resultado da maneira como são também socialmente e culturalmente construídos através da linguagem.

(..) pois a cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas. O próprio termo "discurso" refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento. Dizer, portanto, que uma pedra é apenas uma pedra num determinado esquema discursivo ou classificatório não é negar que a mesma tenha existência material, mas é dizer que seu significado é resultante não de sua essência natural, mas de seu caráter discursivo (HALL, 1997, p. 29).

Mesmo o que consideramos fenômenos naturais, são, dessa forma, fenômenos discursivos. Com a televisão, enquanto meio de comunicação, isso não é diferente, pois é também sobre a “forma discursiva” que a mensagem televisiva circula. A análise semiótica que nos referimos é, portanto, também usada para o estudo da televisão, uma vez que ela é “considerada um sistema de códigos e convenções que pode ser estudado como um texto cultural que nos revela as práticas da linguagem” (ROCHA, 2011, p. 178).

Ao transformar o acontecimento sobre algo ou sobre o “outro” em narrativa, o texto e a estrutura da televisão muito nos revelariam sobre a ordem social vigente, uma vez que o próprio meio está ativamente engajado na produção de sentido. Ou seja, a produção da mensagem não surge do vazio, por si só já é um tipo de recodificação de algo já existente - “o que a mídia capta já é um universo discursivo” (HALL, 2013, p. 403).

---

<sup>6</sup> Artigo ‘A voz que dá a voz’, de Sophia Midian Bagues dos Santos, apresentado no Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, UFBA, Salvador, 2015.

Nesse sentido, há uma correlação entre as condições sociais atuais e o processo de construção de sentido das mensagens televisivas, no sentido de que programas televisivos de longas datas de existência, geralmente, tende a revelar o consenso sobre o que se fala, o que pode ser caracterizado como sendo a ideologia dominante. Trazendo novamente o exemplo da pergunta feita por Regina Casé à família Estrela moradora do bairro da Liberdade, no *Esquentando!* gravado em Salvador, a indagação feita pela apresentadora é facilmente incorporada por nós, porque o universo compartilhado culturalmente mantém como aspectos residuais hegemonicamente um padrão branco de beleza que delegou aos negros o status de não bonitos. A mensagem transmitida por Regina Casé apenas capta/recodifica determinado valor hegemônico, enquanto constituinte de um universo discursivo que faz sentido há muito tempo. Do contrário, se a pergunta tivesse sido realizada numa família formada por uma maioria de brancos loiros, de olhos claros e feições afiladas, o estranhamento que certamente causaria comporia a sensação de nada daquilo faria sentido. Esse “fazer sentido” nos remete ao fato de que, em sua maioria, os textos televisivos acabam trabalhando para sustentar a estrutura dominante.

A distinção e a novidade que a televisão empreendeu, enquanto recodificadora e enquanto processo comunicativo, está na união do visual e o auditivo e na combinação desses dois tipos de discurso numa espécie de signo televisivo – complexo – que possui apenas algumas das propriedades da coisa representada (HALL, 2013, p. 434). Hall infere que este é um “ponto que tem levado a grandes confusões”, uma vez que “o discurso visual traduz um mundo tridimensional em planos bidimensionais” e, por esse motivo, ele não pode *ser* o referente ou o conceito que significa:

O cão, no filme, pode latir, mas não consegue morder! A realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: e o que nós podemos saber e dizer tem de ser produzido no discurso e através dele. O “conhecimento” discursivo é o produto não da transparente representação do “real” na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais (HALL, 2013, p. 434)

Isso significa dizer que à televisão não cabe dizer o que as coisas são, muito embora o lugar que ocupe no imaginário brasileiro e a própria história da consolidação da televisão no Brasil – realizada a partir da atuação da Rede Globo e seu modelo de negócio - gere essa expectativa. O conhecimento produzido no discurso sobre o “outro” é fruto não só da articulação da linguagem com as condições sociais reais que os emissores

apreendem, mas da produção de sentido também da audiência a partir da sua subjetivação e experiência social. Nesse sentido, por mais que se tenda a crer que a periferia representada por Regina Casé se revele enquanto a realidade, é produção de um discurso que se baseia numa experiência e olhar específicos sobre ela. Revela não uma mentira, mas apenas um aspecto da sua realidade, gerando significações a quem compartilha daquele+ discurso.

Aqui, se pode refletir sobre o processo comunicativo de uma mensagem televisiva como uma “complexa estrutura em dominância”, pensada como um circuito formado por momentos distintos, os quais estão articulados e são necessários ao circuito como um todo, mas que cada momento tem “sua própria modalidade e condições de existência” (HALL, 2013, p. 429). Do ponto de vista da circulação da mensagem televisiva, ela aparece de forma discursiva, que possui algo do acontecimento em si, e não sua totalidade.

(...) é sob a forma *discursiva* que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum “sentido” é apreendido, não pode haver “consumo”. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito. (HALL, 2013, p. 429)

A “complexa estrutura em dominância” a que Hall se refere para caracterizar o processo comunicativo é formada por momentos em torno dos processos de “codificação” e “decodificação” – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução - que embora sejam relativamente autônomos, estão interligados e são determinados pela relação da totalidade do processo comunicativo. A codificação e a decodificação acontecem através de códigos presentes tanto na produção como na recepção da mensagem, os quais, a depender do grau de identidade ou equivalência entre eles, define a compreensão ou não compreensão da mensagem nessa troca.

Em suma, a comunicação, de todo modo, dá-se no lugar onde o recebimento da mensagem acontece. O processo comunicativo que certamente caracteriza a difusão de mensagens nos sistemas de meios de comunicação – como qualquer forma de comunicação - só se concretiza no momento em que a mensagem chega no receptor, que é onde a produção de sentido, caracterizada pelo acolhimento ou não do discurso dominante, se realiza. “O leitor produz sentidos que derivam da intersecção de sua história



social com as forças sociais estruturadas dentro do texto. O momento de leitura é quando o discurso do leitor encontra o discurso do texto (ROCHA, 2011, p. 187).

No entanto, como nos diz Liv Sovik, em texto de apresentação a Stuart Hall no livro *Dá Diáspora: identidades e mediações culturais* (2013), “o meio mercantilizado e estereotipado da cultura de massa se constitui de representações e figuras de um grande drama mítico com o qual as audiências se identificam, é mais uma experiência de fantasia do que de autorreconhecimento”. Isso está relacionado ao fato de que, a partir da constatação de que discursos vislumbram relações de poder, as quais se constituem como práticas sociais que podem promover ou se opor à ideologia dominante, eles tendem a ser institucionalizados pelas indústrias dos *media*, a partir do seu sentido no senso comum.

Dito de outra forma, um mesmo contexto com que se recebe as mensagens midiáticas é moldado pelos usos que o público faz das narrativas no interior da sua vida cotidiana, que por sua vez, tende a estar sempre em consonância ao senso comum e, conseqüentemente, moldando a forma como se relaciona ou se pensa esse “outro” abordado. Aqui, é importante ressaltar que as reflexões em torno do acolhimento da nomeação que faz sentido para quem não vive na favela e que torna a periferia um lugar “diferente”, encontram-se no campo das produções de sentido e devem ser pensadas partindo de características e discursos dominantes já existentes na sociedade e que, para além de serem de alguma forma também moldadas pela televisão, permitem que esses efeitos aconteçam. A conjuntura se torna peça chave nas formulações desses entendimentos, uma vez que só um exame detalhado dela pode fornecer as respostas quando se analisa determinado programa no intuito de entender sua relação ao modo como vivencia-se a estrutura macro, aqui denominada sociedade.

Os programas de televisão sempre convocam nosso olhar para o processo cultural do qual participa (GOMES, 2011). A proposta leva tais reflexões para a forma de atuar da Rede Globo, uma vez que nossas expectativas sobre televisão nacional são configuradas pelo “padrão Globo de qualidade” que norteia suas produções. Nesse sentido, a partir da massiva presença dos discursos televisivos na vida das pessoas, ao mesmo tempo que a televisão se apropria de aspectos das experiências sociais do popular – aqui pensados como periferia - ela atua na configuração da conjuntura social dessas pessoas.

## 2.2 INVESTIGANDO A TELEVISÃO NO MARCO DOS ESTUDOS CULTURAIS

Analisando a disposição da televisão, à luz das principais reflexões que emergiram nos estudos culturais, numa espécie de legado teórico e aqui, mais especificamente, a respeito das atenções dadas por essa corrente às experiências da classe trabalhadora, que configurava o público alvo do entretenimento de massa e que se confrontava com o desenvolvimento acirrado da indústria cultural na década de 1950, observa-se a relação profunda que a indústria da cultura mantém com aspectos da vida cotidiana, usando desse conhecimento para criar estratégias de abordagem.

Hoggart, em seu livro inaugurador dos estudos culturais - *The uses of literacy (As utilizações da cultura - 1957)*, infere as primeiras reflexões sobre a influência dos produtos das indústrias culturais para a formação da cultura popular, no momento em que se assistia à instalação e o desenvolvimento da indústria do entretenimento na Inglaterra (da mesma forma que existe influência da cultura popular nos produtos da indústria cultural – nas marcas dos EC, as dimensões populares são constitutivas dos produtos massivos). Ao estudar e descrever aspectos da vida da classe trabalhadora, “como falam e pensam, quais os valores compartilhados no cotidiano, compreendendo a cultura como práticas que produzem sentido” (ESCOSTEGUY, 2011), Hoggart se coloca atento à articulação do modo de vida da classe operária com o consumo dos produtos de entretenimento (publicações populares). Nesse empenho, em seu livro já notava-se fundamentações sobre as estratégias de captura da audiência por parte dos meios de comunicação de massa, as quais envolviam poderoso conhecimento dos pormenores da vida cotidiana (GOMES, 2004).

[São] programas comuns realmente despreziosos, frequentemente compostos de uma série de itens ligados apenas pelo fato de que todos eles ocupam-se da vida cotidiana da gente comum... eles simplesmente ‘apresentam o povo ao povo’ e são apreciados por isso... (HOGGART, 1957 apud GOMES, 2004)

Vale a pena destacar que o surgimento dos estudos em torno da cultura, na perspectiva dos estudos culturais, enquanto corrente teórica comprometida com as questões sociais da época, colocando-as no centro do debate, parte da necessidade inicial de entender quem eram e como se constituíam as classes populares da sociedade vigente, a qual se reconfigurava em torno do desenvolvimento da indústria da Inglaterra pós-guerra. Era um momento onde valores tradicionais da classe operária se transformavam

e que não podiam passar despercebidos pelos estudos em torno da sociedade e da cultura contemporânea. “É esse interesse pela situação social e cultural da classe trabalhadora que os levam a buscar os meios de *redefinir a noção tradicional de cultura*, de modo a estendê-la o suficiente para incluir a cultura popular e a cultura de massa” (GOMES, 2004), uma vez que já não era possível ignorar os efeitos de uma sobre a outra. Efeitos, que, em sua realidade, só podem ser considerados a partir dessa inter-relação (GOMES, 2004).

Os estudos culturais já nascem como projeto político por estarem conectados às pressões imediatas do tempo e da sociedade na qual surgiram, se organizando através delas e se colocando como elemento constituinte de resposta a essas pressões. A conjuntura era marcada por mudanças no campo político, social e cultural. As classes trabalhadoras incorporavam novos hábitos e experiências sociais, sendo que as formas de lazer nesse período já contavam com a disposição de captura da indústria do entretenimento. Os teóricos dos estudos culturais, desde então, já sinalizavam a importância de se prestar atenção às relações entre sociedade e cultura contemporânea e de como as formas, instituições e práticas culturais moldam o comportamento social e o plano das ideias das pessoas. É no campo da cultura, onde significações e sentidos estruturam a forma de ser e viver, que disputas são travadas em torno das transformações e reproduções das ideias e dos comportamentos. Cultura deixa de remeter apenas a aspectos eruditos e passa a englobar aspectos da vida cotidiana, onde acontecem as práticas e expressões culturais, as quais se articulam também ao consumo dos produtos culturais de massa, que já não podem ser deixados de lado na análise da sociedade.

Quanto às formas culturais específicas que são criadas no encontro das classes trabalhadoras com os processos de industrialização e urbanização, é possível conceber a mudança de atitude a que Hoggart se refere, e que marca uma posição central para os Estudos Culturais, que é a de pôr o foco analítico no processo ativo e consciente de construção de sentido na cultura (GOMES, 2004).

O grupo do CCCS amplia o conceito de cultura para que sejam incluídos dois temas adicionais. Primeiro: a cultura não é uma entidade monolítica ou homogênea, mas, ao contrário, manifesta-se de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica. Segundo: a cultura não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas um grande número de intervenções ativas — expressas mais notavelmente através do discurso e da representação — que podem tanto mudar

a história quanto transmitir o passado. Por acentuar a natureza diferenciada da cultura, a perspectiva dos estudos culturais britânicos pode relacionar a produção, distribuição e recepção culturais a práticas econômicas que estão, por sua vez, intimamente relacionadas à constituição do sentido cultural. (AGGER, 1992 apud ESCOSTEGUY, 2016)

Ao ter contato com determinado produto fabricado pela indústria cultural, o público seleciona, disputa, reproduz ou resiste, caracterizando uma atividade que gera reprodução ou resistência ao que é dito, lido ou visto ali. Dessa forma, é só a partir desse mundo mais concreto inscrito na vida cotidiana, que se pode enxergar os reais efeitos do consumo de produtos e bens criados pela indústria cultural. Justamente porque é só nesse encontro que expressões culturais se modificam ou se mantêm, num processo de transformação ou reprodução compreendidos em termos de mudanças sociais e culturais. “Os efeitos da massificação só podem ser analisados contra o pano de fundo geral da cultura” (GOMES, 2004).

Na época de surgimento dos Estudos Culturais, inaugurados a partir da publicação de três textos (“As utilizações da cultura”, de Richard Hoggart (1957); “Cultura e Sociedade”: 1780-1950, de Raymond Williams (1958) e “A formação da classe operária inglesa”, de Edward Thompson (1963)), a conjuntura que estabelecia tantas transformações, como dito anteriormente, estava ligada ao encontro da classe operária com os processos de industrialização e urbanização que deram origem a formas culturais específicas, “mostrando que a produção e o consumo culturais expressam as relações sociais básicas e as formas de vida de uma dada sociedade” (GOMES, 2004). Acabam por chamar a atenção para o processo ativo e consciente de construção de sentido na cultura, alargando seu conceito de forma a retirá-la do puro domínio da arte e da estética.

A conjuntura analisada evidenciava uma classe operária que agora tinha acesso a novas formas de entretenimento como os romances comerciais, a imprensa popular, a propaganda, o rádio, o cinema, mas que resistia à muita coisa vinda da cultura de massa, no sentido de que âmbitos importantes da vida cotidiana ainda permaneciam impermeáveis à sua influência. Trata-se de público que mostrava maior resistência, sendo que tais resistências encontravam-se no que Hoggart chama de “reservas morais”, as quais os capacitavam a ignorar muita coisa que podia ser descartada, colocando sua própria visão de mundo na interpretação que faziam dos discursos dos produtos culturais recebidos (GOMES, 2004).

Para Itania Gomes, isso prova que o poder de persuasão da cultura de massa, desde já, se mostrava muito forte, mas não era irresistível: ainda havia muitos âmbitos da vida comum onde se podia exercer uma ação que se esquivava do que era tido como consensual dentro da estrutura dominante, e que era apropriado pela indústria cultural de massa com objetivo de vender. Ainda segundo a teórica, o livro de Hoggart “é precoce em demonstrar que o apelo da indústria do entretenimento só se efetiva quando e na medida em que essa indústria mostra-se hábil em adequar-se à cultura dos seus receptores”. No início da consolidação da indústria de bens simbólicos, era

(...) só conhecendo a cultura da classe operária que se podia formular estratégias de abordagem. Se uma ideia propagada pela cultura de massa parecia ser bem acolhida entre a classe trabalhadora é porque essa ideia de algum modo remetia à cultura própria dessas pessoas”. (GOMES, 2004)

Desde então, percebe-se que a indústria cultural, na qual se inscreve a televisão e sua comunicação em difusão, busca o conhecimento e a apropriação de alguns aspectos da vida do público, dos pormenores da sua vida, para garantir que seus produtos alcancem os consumidores.

Mas e hoje? Que público é esse que a televisão precisa conhecer para criar suas estratégias de abordagem, de forma a manter seu alcance? Que pormenores da vida cotidiana devem ser levados em consideração quando a televisão, em especial a Rede Globo, cria uma nova novela, um novo programa? Entende-se que os pormenores da vida cotidiana, de uma certa forma e levando em consideração o tempo que a televisão existe e se mantém, já contam há muito com uma estrutura televisiva consolidada, transformando-se conforme às mudanças e contextos sociais. Esses pormenores da vida cotidiana já são perpassados por um certo sentimento de confiança e consentimento ao que se assiste na Rede Globo. Algo do tipo, “é assim que eles estão falando, então deve ser assim que funciona”, como se o lugar que a emissora ocupa na sociedade brasileira, entre outras consequências, gerasse no espectador a sensação de que ela que não só está, mas que também deve estar sempre conectada às suas expectativas de entendimento das realidades sociais e políticas. Isso diz muito sobre o poder de conferir realidade que a televisão possui diante das questões culturais e sociais atuais na sociedade. Os próprios criadores de alguns dos programas apresentados por Regina Casé reconhecem esse fato.

Em um dos seus textos para o site Overmundo<sup>7</sup>, Hermano Vianna cita uma fala de Regina Casé sobre alguns dos motivos pelos quais um programa como o *Central da Periferia*, nos moldes que foi ao ar, deveriam existir:

Como diagnosticou certa vez, com muita precisão, a Regina Casé falando sobre os motivos para fazermos o *Central da Periferia*, num momento em que não estávamos nem um pouco confiantes nas virtudes/necessidade do programa - ela dizia algo mais ou menos assim: "o fato de essas músicas viverem esse sucesso popular todo e não aparecerem na mídia, cria uma sensação de irrealidade para tudo, é como se o sucesso fosse um sonho facilmente convertido em pesadelo, como se todo mundo naquele show tivesse tomado uma droga pesada; eles sabem que não precisam da mídia para fazer sucesso, mas o sucesso sem estar na TV - espelho importantíssimo para a cultura popular contemporânea do Brasil - parece oco, virtual; é incrível que a mídia, sendo aparentemente tão virtual, ainda tenha esse poder de conferir realidade às coisas (...) (VIANNA, 2007, informação internet)

Do seu lugar como uma das apresentadoras de televisão de maior sucesso do país, faz total sentido que Regina Casé defenda a ideia de que a televisão haja como um “espelho importantíssimo para a cultura popular contemporânea do Brasil”, em consonância ao poder da mídia em conferir realidade aos acontecimentos. Trazendo essas ideias para o cerne do questionamento e pensando no que está em jogo nesse processo, diante do já legitimado meio e estruturas de produção (as rotinas de produção, as habilidades técnicas, ideologias profissionais – tudo que é responsável pela delimitação e constituição do programa), nos interessa identificar, em que medida, os diálogos, bate-papos, entrevistas e diálogos com os personagens e cidadãos oriundos da favela, se articulam a questões ligadas a poder e à produção da subalternidade.

Ao contrário das classes trabalhadoras da década de 1950, as quais contextualizavam a emergência das relações entre a cultura operária e o entretenimento de massa e as transformações culturais decorrentes da associação entre cultura, tecnologia e produção em larga escala, o mundo já não é aquele local e concreto, sob o qual se poderia compreender essas relações. Voltando à obra de Hoggart, o autor fala em “reservas morais” capazes de capacitar a classe trabalhadora da década de 1950 a ignorar e descartar muito do que recebiam da indústria cultural, no sentido de colocarem sua

---

<sup>7</sup> Artigo *Isso é Calypso - ou A Lua Não Me Traiu*, escrito em 2007, no qual o antropólogo fala sobre a história de Chimbinha, guitarrista e idealizador da banda Calypso, bem como a relação que se estabeleceu entre ele e o artista paraense.

própria visão de mundo na interpretação que fazem dos produtos culturais que recebem. Essa visão de mundo própria da classe operária da época, algo exterior ao apelo da indústria do entretenimento, dá a base através da qual os produtos eram recebidos e os discursos lidos. Partindo da ideia de que, atualmente, a presença da indústria do entretenimento na criação de discursos televisivos não pode ser entendida como uma emergência, uma vez que nossa estrutura social conta com a mais que consolidada indústria televisiva, voltaremos nossas atenções aos referenciais culturais que dão a base para a criação dos discursos midiáticos, os quais tendem a ser incorporados pelas práticas sociais, de forma a sustentar simbolicamente a condição subalterna da favela.

Usando o objeto de análise para estruturar exemplificadamente essa suposição, a associação a aspectos da vida cotidiana da periferia protagonizados pelo *Esquenta!*, no contexto em que esteve no ar – 2011/2016 - alimenta um imaginário sobre a vida na periferia a partir do modo como os criadores e roteiristas a enxergam e a narram. Pelo alcance da TV, isso gera consequências no campo dos elementos prevaletentes na estrutura macro. A periferia, enquanto espaço físico e simbólico, ocupa o lugar social da subalternidade na sociedade brasileira e, de modo geral, é essa visão sobre periferia que é protagonizada pelo programa em questão. E o que a existência da subalternidade, de forma geral, nos revela? Que se partilha a manutenção de uma estrutura social baseada em privilégios, onde a mídia televisiva, em sua maioria, ideologicamente, reproduz visões hegemônicas que tornam possíveis a perpetuação de determinadas condições e formas de vermos o “outro”.

É importante ressaltar que não se nega as potencialidades desses programas no que tange o fato de trazer à tona determinados assuntos tabus da conjuntura vigente. O respeito à diversidade e à luta contra o preconceito são alguns dos temas trazidos para frente das câmeras, que sempre trazem exemplos de histórias e projetos vindos da periferia. No entanto, quanto decidem, em tom sempre descontraído e festivo, reforçar os referenciais culturais que tornam a periferia um lugar “diferente”, não muda a forma como favela é significada, vista, concebida por quem não reside nesses espaços e/ou nunca entrou numa favela. Ou seja, periferia enquanto lugar da subalternidade, revela um aspecto hegemônico no tempo em que o *Central da Periferia* e o *Esquenta!* foram exibidos.

## 2.3 TELEVISÃO E CULTURA

Vivemos em uma sociedade de interações mediatizadas e isso garante o poder que os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, possuem para disseminar discursos hegemônicos que até nós chegamos como um conhecimento que, segundo Boaventura de Souza, é regulatório e não emancipatório (SANTOS, 2000). Regulatório porque serve a poderes e imagens já constituídas, os quais trabalham na manutenção de privilégios e subjugação do “outro” e porque não permite um encontro com esse “outro” retratado. Isso porque o que se vê são imagens produzidas por quem observa e não por quem é observado.

No presente trabalho, partimos do pressuposto de que uma das principais características da televisão, desde o início do processo de consolidação no Brasil, é estar articulada às principais transformações políticas e sociais do país. A história da televisão brasileira se articula e tem papel crucial com a própria história da sociedade, afinal através dos registros da TV, o mundo também se torna conhecido.

A análise cultural pretendida infere que “a televisão corresponde a um dos principais domínios na contemporaneidade, através dos quais a cultura circula e é produzida” (ROCHA, 2011, p. 184).

Assim como a sociedade se estrutura sobre sistemas, a mídia “precisa ser vista como um sistema, um sistema em contínua mudança, no qual elementos diversos desempenham papéis de maior ou menos destaque” (BURKE, 2002). Nesse caso, a televisão, desde o seu surgimento, pode ser caracterizada como um desses elementos de destaque, porque preconiza uma forma de atuar que coloca áudio e vídeo juntos em ambientes domésticos e privados, e porque representa de forma muito mais apelativa e interessante, as realidades, os valores, os fatos e sentimentos da sociedade.

Com Raymond Williams, é possível entender como a televisão se coloca enquanto tecnologia e também experiência cultural, que, assim como todas as tecnologias que surgem, se produz de forma articulada com outros determinantes tecnológicos e econômicos e que não é, de forma alguma, resistente às incertezas e às complicações da sociedade e da história (SILVERSTONE, 2003, p. 14)<sup>8</sup>. Ou seja, não existe uma relação

---

<sup>8</sup> Livro “Televisão – Tecnologia e Forma Cultural”, de Raymond Williams. Ideia retirada do Prefácio à edição, escrito por Roger Silverstone, 2003.



causal entre o desenvolvimento de novas tecnologias e as mudanças sociais; ou de que a televisão como tecnologia exerce efeito determinante sob o comportamento humano.

Williams rejeita a caracterização da televisão como pura tecnologia, afirmando que que ela não pode ser reduzida a isso. Esse pensamento nos condiciona a pensar o surgimento da televisão não a partir de um determinismo tecnológico – a televisão alterou nosso mundo -, que preconiza a ideia de que novas tecnologias “são descobertas por um processo essencialmente interno de pesquisa e desenvolvimento” (WILLIAMS, 1974, p. 26). Da mesma forma, e ao contrário, não se pode pensar o surgimento da televisão como uma “tecnologia sintomática, como se a televisão enquanto tecnologia, se configurasse como subproduto de um processo de mudança já em curso, uma espécie de sintoma da mudança de um processo social determinado por outras circunstâncias, e que só ganha “status efetivo quando utilizada para fins já contidos nesse processo social conhecido” (WILLIAMS, 1974, p. 27). Williams nos convoca a pensar a televisão, articulada à sociedade e à conjuntura que molda essa sociedade, e não como uma “tecnologia que age por si mesma, criando novas formas de vida ou fornecendo materiais para novas formas de vida” (WILLIAMS, 1974, p.27). Essa percepção o leva a

(...) rejeitar qualquer forma de determinismo tecnológico. Ele rejeita argumentos que insistem que as tecnologias têm vida própria, que elas emergem de um processo de pesquisa e desenvolvimento imaculado por expectativas sociais ou políticas e interesses econômicos. Com a mesma veemência, rejeita também os argumentos de que as tecnologias, por si mesmas, determinam uma resposta social, que elas têm determinados efeitos e consequências, que são resistentes às complicações e incertezas da sociedade. (...) A televisão surgiu, assim como o telégrafo, o telefone e o rádio antes dela, como uma resposta tecnologicamente sintética a um conjunto novo e radical de necessidades sociais, políticas e econômicas. A industrialização e a modernização tinham criado novos desafios e demandas: por ordem, controle e comunicação. As máquinas, pensadas e desenvolvidas para oferecer respostas singulares a demandas, em grande maioria, militares e industriais, tomariam formas inesperadas em usos sociais e civis. (SILVERSTONE, 2003. p. 14)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Livro Televisão – Tecnologia e Forma Cultural, de Raymond Williams. Ideia retirada do Prefácio à edição, escrito por Roger Silverstone, 2003.

Em análise ao surgimento da televisão, Williams nos propõe a pensar a televisão e a radiodifusão como um produto social e uma tecnologia desenvolvida a partir de certos propósitos e práticas já em mente, os quais, de certa forma, respondiam a necessidades sociais conhecidas, mas que não oferecia previsão acerca dos usos empreendidos pelo público, após o acesso e seus consequentes efeitos a partir disso. A história social da televisão como uma tecnologia envolve um processo de invenção que não foi isolado, mas que dependeu de um conjunto de invenções como o desenvolvimento da telegrafia, da fotografia, do cinema e do rádio.

(...) o invento se destacou como um objetivo tecnológico específico entre 1875 e 1890 e, em seguida, após um intervalo, desenvolveu-se, a partir de 1920, como um empreendimento tecnológico específico até os primeiros sistemas de televisão pública na década de 1930. Mesmo assim, em cada um desses estágios, a invenção dependeu, em parte, de alguns inventos concebidos inicialmente para outros fins. (WILLIAMS, 1974, p. 28)

Fala-se em história social porque o desenvolvimento da televisão, enquanto aparato que se articula ao desenvolvimento de outras tecnologias de comunicação e transporte – como os sistemas de mobilidade e transporte, mecânico e elétrico, em produção e comunicação - coincidiu com uma fase mundial importante de desenvolvimento da produção industrial e do crescimento das cidades, e também do consequente surgimento de novas necessidades decorrentes dessas mudanças. Tais desenvolvimentos tecnológicos como a telegrafia, a fotografia, o cinema, o rádio e a televisão, constituem, ao mesmo tempo, incentivos e respostas dentro de uma fase de transformações sociais gerais, na qual “a transformação decisiva e anterior de produção industrial e suas novas formas sociais, que tinham crescido a partir de uma longa história de acumulação de capital e de trabalho de melhorias tecnológicas, criaram novas necessidades, mas também novas possibilidades e os sistemas de comunicação, incluindo a televisão, foram seu resultado intrínseco” (WILLIAMS, 1974, p. 32).

Isso significa dizer que o surgimento da tecnologia televisiva como uma espécie de culminância do desenvolvimento da telegrafia, da telefonia e do rádio, nasce de forma secundária dentro de um processo de melhorias na tecnologia da comunicação em outras instâncias. Problemas de comunicação em operações militares e comerciais foram o que determinaram a mobilização por desenvolvimentos das tecnologias que tornaram possível o surgimento da TV, uma vez que foi nesse momento da história (fim do século XIX), e

dentro do contexto em questão, que a necessidade por uma comunicação operacional mais eficaz foi o que determinou os incentivos na área de comunicação. Descrevendo a história social dos usos da tecnologia televisiva nesse momento (determinado por Williams de primeira fase - WILLIAMS, 1974, p. 33), a tecnologia elétrica comunicacional moderna foi orientada para sua utilização primeiramente de pessoa para pessoa, de operador para operador, em contraste aos desenvolvimentos em torno da tecnologia elétrica de mensagens que configuram uma segunda fase, na qual “a tecnologia das mensagens específicas para pessoas específicas foi complementada por uma tecnologia de mensagens variadas para um público em geral” (WILLIAMS, 1974, p. 33). Tal tecnologia ficou conhecida como radiodifusão.

Nesse sentido, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação social pode ser analisado como uma forma de resposta ao desenvolvimento de novas estruturas sociais, políticas e econômicas que caracterizavam um tipo de sociedade mais expandida, móvel e complexa. O desenvolvimento da imprensa pode ser utilizado como exemplificação disso, diante das transformações vividas inclusive nas relações sociais entre os homens, em decorrência das mudanças trazidas pela Revolução Industrial, onde se notava uma necessidade de novas informações para além das instituições tradicionais como a igreja, escola ou família. Williams descreve esse processo de mudança como algo que gera a necessidade de novas orientações sociais.

Um sistema de comunicação já existia para ordens simples. Para a transmissão de ideologia, existiam instituições tradicionais específicas. Mas, para a transmissão de notícias e do respectivo contexto – o processo total orientador, preditivo e de atualização que a imprensa totalmente desenvolvida representava -, havia a evidente necessidade de uma nova forma, a que grandes instituições tradicionais da igreja e da escola não poderiam atender. Em face da grande ansiedade e controvérsia provocadas pela crise de mudança geral, essa forma flexível e competitiva veio atender a novas necessidades sociais. À medida que a luta por participação na decisão e no controle se acirrou, em campanhas para o voto e depois na competição para a eleição, a imprensa tornou-se não só um novo sistema de comunicação, mas, centralmente uma nova instituição social (WILLIAMS, 2016, p. 34).

O desenvolvimento da comunicação social logo após a Primeira e a Segunda guerras mundiais está em total articulação com as necessidades de um novo tipo de sociedade e de novas formas de vida, as quais os meios como a imprensa, o rádio, a

fotografia, a telefonia e a telegrafia, enquanto meios de comunicação, configuram a radiodifusão como instituição social e poderosa forma de integração e de controle. Não por acaso se descreve a radiodifusão como “comunicação de massa”, levando em consideração apenas uma de suas características mais gerais que é a de se destinar a um grande número de pessoas, mesmo que o uso não seja massivo e sim de maneira privada, na forma de aparato doméstico. Aqui, é importante ressaltar que, em se tratando da radiodifusão, do rádio e da televisão, os meios de distribuição configuraram os maiores investimentos na área, em detrimento da produção do conteúdo. Graeme Turner (2016)<sup>10</sup>, sobre isso, diz que as “possibilidades criativas da televisão foram frustradas pelas estruturas de investimento e capital implicadas em seu desenvolvimento”.

Na história do cinema, o desenvolvimento capitalista foi principalmente em produção; a distribuição capitalista em grande escala se deu muito mais tarde, como uma forma de controlar e organizar um mercado para determinada produção. Na radiodifusão, no rádio e depois na televisão, o grande investimento foi nos meios de distribuição. Investiu-se na produção apenas o necessário para fazer a distribuição tecnicamente possível e atraente. Ao contrário de todas as tecnologias de comunicação anteriores, o rádio e a televisão foram sistemas concebidos principalmente para transmissão e recepção como processos abstratos, com pouca ou nenhuma definição anterior de conteúdo (WILLIAMS, 1974, p. 37).

Tanto no rádio, e posteriormente na televisão, as formas de transmissão foram concebidas muito antes de se pensar no conteúdo que podia ser veiculado. No caso do rádio, no final da década de 1920, a rede já estava lá, mas só na década de 1930 se deu os avanços em torno do conteúdo. Também no caso da televisão, que teve seus serviços iniciados em 1936 na Grã-Bretanha e, em 1939, nos Estados Unidos – ainda com receptores muito caros, sendo só no fim da década de 1940 e início da década de 1950 que o investimento total nas instalações de transmissão e recepção aconteceu – a tecnologia em torno da transmissão e a recepção se desenvolveu bem antes do conteúdo, de forma que o conteúdo nada mais era que um subproduto da tecnologia e não um processo independente. Em outras palavras, o campo de produção de conteúdo já nasce com dificuldades dentro da complexa estrutura que definiu a radiodifusão enquanto tecnologia de transmissão e recepção de mensagens. Nos primeiros anos da televisão, o

---

<sup>10</sup> Em Prefácio à edição brasileira, lançada em 2016, do livro “Televisão – tecnologia e forma cultural”, de Raymond Williams.

conteúdo transmitido era restrito à mera cobertura de eventos porque era barato transmitir algo que já estava acontecendo ou que tinha acontecido, ao contrário de produzir, de inventar. O serviço de transmissão estava estabelecido, mas, dentro do modelo de radiodifusão que se estabeleceu e que se perpetuou, era tido muito caro produzir um trabalho novo. O processo de falta de investimento na produção de conteúdo se coloca como herança do início da consolidação da televisão, que repercutirá de alguma forma na constituição das formas e gêneros futuros na produção televisiva.

Quando o conteúdo próprio passou a ser planejado, os programas vieram, inicialmente, da combinação e da mistura de formas culturais herdadas, algumas delas já reelaboradas pelo rádio, que também ofereceu elementos à TV. O meio engendrou formas novas e mistas, entre elas o drama-documentário, alguns educativos, e os chamados especiais de TV vistos como gêneros promissores. (SERELLE, VIGGIANO, SENA, 2016)<sup>11</sup>.

As observações acerca da forma como a televisão iniciou seu funcionamento – mais especificamente a falta de maiores esforços iniciais em criar um sistema de criação de conteúdo específico para televisão (como dito, as primeiras transmissões se atinham a exibição de algum filme ou a cobertura de um acontecimento, sendo que todo conteúdo novo era exibido ao vivo, ou seja, haveria de existir um mínimo de produção para que novos conteúdos viessem ao ar) nos dá a base para refletir sobre o modelo de televisão que se estabeleceu, com foco no drama e no entretenimento, e que encontrou na disposição comercial, pouquíssimo tempo depois despertada pelos “visionários” da indústria cultural, o mecanismo perfeito para crescimento das empresas televisivas, através do marketing e da propaganda.

No caso particular do Brasil, que encontrava-se no início do processo de modernização (ORTIZ, 1988), o Estado teve especial interesse no desenvolvimento da televisão nacional. A primeira exibição televisiva no país, no ano de 1950, por exemplo, foi um filme em que Getúlio Vargas falava sobre seu retorno à vida política. Daí por diante, através da atuação do governo militar para a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil, percebe-se seu interesse para a consolidação da televisão no Brasil, em associação ao seu desenvolvimento como veículo de integração nacional. “Vinculava-

---

<sup>11</sup> Posfácio do livro “Televisão – tecnologia e forma cultural”, de Raymond Williams.

se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade brasileira ao crescimento e à unificação dos mercados locais” através da televisão (ORTIZ, 1988, p. 165).

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. (ORTIZ, 1988)

### **2.3.1 O início da televisão no Brasil e algumas considerações sobre o modo de operar da Rede Globo**

Ao contrário da TV americana que surgiu produzindo basicamente jornalismo e alguns programas do gênero *game show*, e que crescia apoiada na indústria do cinema, a TV brasileira veio do rádio, do teatro e do circo. Como não havia indústria cinematográfica para produzir, foi preciso formar os próprios profissionais e passar a ser produtora dos próprios programas (BONI, 2011, p. 174), os quais eram produzidos para serem gravados ao vivo, uma vez que a tecnologia do videoteipe ainda não havia chegado no país. Da mesma forma que o rádio, ao ser inaugurada em setembro de 1950, com a transmissão (ainda em fase experimental) da TV Tupi de um filme em que Getúlio Vargas fala sobre seu retorno à vida política<sup>12</sup>, a televisão brasileira, em seus primeiros estágios, seguiu o modelo de transmissões locais, “não só pela ausência de meios técnicos de retransmissão, mas também pela inexistência de meios de gravação, tais como o *videotape*” (BONI, 2011, p. 189). E mesmo depois do advento nas gravações de vídeo, já na década de 1960, segundo Boni, ainda havia resistência à montagem das redes nacionais, objetivo inicial e central da Rede Globo desde que José Bonifácio, o Boni, assumiu um dos cargos de chefia, em 1967, um ano depois do surgimento da emissora. Para o executivo e publicitário, “a operação em rede era o único caminho possível para melhorar a produção, permitir o aumento dos investimentos em tecnologia e diluir os custos, oferecendo às agências e aos anunciantes um veículo audiovisual de abrangência nacional” (BONI, 2011, p. 189).

De maneira geral, a consolidação da televisão brasileira se fez possível através das intenções comerciais que o veículo podia oferecer. Os maiores responsáveis pelo crescimento acirrado da televisão brasileira, principalmente através da atuação da TV

---

<sup>12</sup> Dados coletados no site Tudo Sobre TV ([www.tudosobretv.com.br](http://www.tudosobretv.com.br)), destinado à pesquisa e informações sobre a história da televisão no Brasil. O conteúdo é desenvolvido por Mauricio Valim e Soraya Costa desde 1998. Acesso em outubro de 2016.

Globo a partir da década de 1960, possuíam larga experiência profissional ligada à publicidade e no empresariado executivo em outros meios de comunicação e empresas de criação de conteúdo e mídia. Os desafios mais complexos da Globo, desde o seu nascimento, segundo Boni, já envolviam o objetivo de montar uma rede brasileira de televisão, líder nacional de audiência.

A primeira emissora de televisão brasileira foi inaugurada no dia 18 de setembro de 1950, em São Paulo. No mesmo ano, à TV Tupi, comandada por Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados - uma cadeia de jornais impressos e emissoras de rádio - seguiram a concessão para a TV Record, também em São Paulo; e a TV Jornal do Comércio, em Recife. Na época da inauguração da TV Tupi, Assis Chateaubriand importou 200 aparelhos de TV para serem distribuídos pela cidade. Apesar do sucesso do novo advento, manter a programação diária era um verdadeiro problema, uma vez que as pessoas envolvidas tinham apenas um dia para a preparação da programação do dia seguinte.

Em 1951, já existiam aproximadamente 7 mil aparelhos de televisão nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse início da televisão no Brasil, é importante ressaltar, eram as empresas patrocinadoras que determinavam a maioria dos programas que deviam ser produzidos e veiculados, além de contratar diretamente os artistas e produtores<sup>13</sup>. Os programas eram exibidos ao vivo, incluindo as propagandas, e os telejornais possuíam o próprio nome do patrocinador, como o “Telenotícias Panair”, “Repórter Esso”, “Telejornal Bendix”, “Reportagem Ducal”, “Telejornal Pirelli”, “Sabatina Maisena”, “Teatrinho Trol”.

Em 1952, é inaugurada a TV São Paulo, emissora que em 1966 será comprada por Roberto Marinho, passando chamar-se também TV Globo, uma vez que a emissora é inaugurada oficialmente no Rio de Janeiro um ano antes, em 1965. No ano de 1952, existiam 11.000 televisores no país custando pouco menos do valor de um carro. Em 1953, a TV Record inicia suas atividades em prédio construído especificamente para a televisão e nos anos seguintes são inauguradas as emissoras TV Rio (Rio de Janeiro, 1955), TV Itacolomi (Belo Horizonte, 1955) e a TV Excelsior (São Paulo, 1959). Em 1960, surgem a TV Paranaense (primeira emissora de televisão do Paraná, Curitiba), a

---

<sup>13</sup> Dados coletados no site Tudo Sobre TV ([www.tudosobretv.com.br](http://www.tudosobretv.com.br)), destinado à pesquisa e informações sobre a história da televisão no Brasil. O conteúdo é desenvolvido por Mauricio Valim e Soraya Costa desde 1998. Acesso em setembro de 2016.

TV Cultura de São Paulo e a primeira emissora baiana de televisão, a TV Itapoan (TUDO SOBRE TV, 20 set. 2016)<sup>14</sup>. Ainda em 1960, também iniciam-se as gravações em *videotape* e conseqüentemente o processo de transmissão e exibição de programas gravados em outros territórios do Brasil para além do eixo Rio-São Paulo.

É importante ressaltar que até 1962, quando é instituído o Código Brasileiro de Telecomunicações, no período Goulart, não havia ainda leis específicas ligadas a telecomunicações, sendo que eram as próprias emissoras que arcavam com o ônus total da iniciativa, como por exemplo, implantar torres de transmissão situadas a 40, 50km de distância umas das outras. O Código autoriza o Governo Federal a constituir a empresa pública EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações), instituição que “inova na conceituação jurídica das concessões de rádio e televisão, mas peca em continuar atribuindo ao executivo plenos poderes de julgar e decidir, unilateralmente, na aplicação de sanções ou de renovação das concessões (TUDO SOBRE TV, 16 de out. 2017). Nesse mesmo ano, também é criada a ABERT – Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão – que através do então presidente, o deputado João Calmon, consegue autorizar a mudança do período das concessões de três para 15 anos.

Em 1954, o número de aparelhos de televisão chega a 34 mil, crescendo rapidamente nos anos seguintes e permitindo que, em 1956, pela primeira vez, as três emissoras de São Paulo arrecadassem mais do que as treze emissoras de rádio existentes. Calcula-se que nesse ano, a TV tenha atingido cerca de um milhão e meio de telespectadores através de 141 mil aparelhos espalhados pelo país. Em 1996, o Brasil se torna o sexto maior produtor de aparelhos de TV do mundo, produzindo cerca de 7,5 milhões de unidades e tornando-se o terceiro maior consumidor, perdendo apenas para os EUA e Japão (TUDO SOBRE TV, 20 set. 2016)

As emissoras de rádio e de televisão no Brasil, nesse início, operavam canais concedidos pela Administração Federal, podendo ser cassados a qualquer tempo pelo Estado, principalmente no período que abrange o governo militar, o qual utiliza as concessões para reforçar seu controle, através da permissão ou cassação das licenças dos grupos que apoiavam ou não suas atividades. Como foi mencionado anteriormente, a televisão teve papel crucial no processo de circulação de capital e de desenvolvimento de

---

<sup>14</sup> Nos anos que seguem, são inauguradas as emissoras TV Gaúcha (Porto Alegre, 1962); TV Globo (Rio de Janeiro, 1965), TV Bandeirantes (São Paulo, 1967); TV Aratu (Salvador, 1969); TV Gazeta (São Paulo, 1970).



uma política econômica nesse período voltada para a criação de um mercado nacional para produtos industrializados. A TV Excelsior, exemplo mais importante de decaída de determinados grupos comunicacionais em época de ditadura, foi uma emissora que se modernizou amplamente desde a sua inauguração, expandindo cada vez mais suas atividades e programação pelas cidades brasileiras, mas que, com a tomada do poder pelos militares, torna-se alvo de perseguição, acabando por se tornar inviável politicamente e tendo sua concessão cassada em 1969.

Já a Rede Globo nasce no ano de 1965 já contando com investimento de um conglomerado norte-americano chamado Time-Life, que vigorou de 1962 a 1968. Essa ligação violava as leis nacionais relativas à comunicação, uma vez que a legislação proibía qualquer empresa estrangeira de participar da direção intelectual e administrativa de uma empresa licenciada para operar serviços nacionais de televisão (JAMBEIRO, 2001, p. 97). Por esse motivo, em 1968, a Globo foi alvo de inquérito por uma comissão parlamentar, que investigou a intromissão de interesses americanos nos meios de comunicação brasileiros (ORTIZ, 1999), decidindo que sim, o acordo entre os dois grupos violava as leis brasileiras. Por outro lado, os contatos da TV Globo junto à área militar eram consideravelmente fortes, e isso fez com que a emissora tivesse o privilégio de garantir mais três meses para regularizar a situação. Da aliança com a Time-Life, a Globo aprendeu como criar um mercado e como estabelecer uma mentalidade voltada para os negócios, para além de qualquer posicionamento político ou ideológico. Ela se encaixava perfeitamente ao novo processo econômico e político que a ditadura militar estabeleceu para o país.

Aos que seguem no contexto de ditadura militar no país, a Globo se beneficiou da “complacência do regime e estabeleceu uma aliança com o Estado autoritário, possibilitando que os objetivos de “integração nacional” pudessem ser concretizados não só no domínio do sistema televisivo” (ORTIZ, 1988, p. 154), mas com o apoio deste. Foi um encontro, diríamos. Porque as ferramentas do Estado autoritário não se restringiam apenas à censura e à repressão cultural típicos do regime, através das leis e regulamentações que controlavam o teatro, o cinema, o rádio, a televisão. Ela se estendia a pressões, a proibições de todo conteúdo e informações que pudessem mudar a imagem de tranquilidade que os militares fielmente cultivavam.

O que quer que tenha acontecido, o fato é que a TV Globo desenvolveu uma sólida estrutura de recursos financeiros,

administrativos, tecnológicos e de marketing, e se ajustou à nova fase de expansão do capitalismo no Brasil. (JAMBEIRO, PG 99)

Tornar-se uma rede nacional significava produzir conteúdos que atingissem e fossem veiculados para as mais variadas praças regionais do Brasil, povoando um imaginário através de sons, imagens e realidades editadas e voltadas às massas e não apenas a uma localidade. A TV Globo investiu pesado em entretenimento, usando uma programação baseada no tripé telenovelas / shows de variedades / noticiários, o que lhe garantiu, em pouco tempo, a liderança nos números de audiência, vencendo as concorrentes de forma esmagadora.

Em resumo, em paralelo ao projeto político de modernização e consolidação da indústria cultural protagonizado pelo Estado autoritário, a Globo representa a consolidação da televisão no Brasil. Atendendo às demandas do regime, se colocou como veículo de valorização do sentimento de nacionalismo proposto pela ideologia imposta. Não por acaso, muitos afirmam não haver dúvidas sobre a relação de apoio mútuo entre o governo militar e a Rede Globo. Para isso, apostou na apropriação da cultura popular surgida nos interiores do Brasil num projeto de identidade nacional que agiria de acordo com a ideia de nação integrada. A Globo passa a se apropriar de identidades e costumes regionais, construindo sua hegemonia “no plano exclusivo do simbólico e integrando-se aos valores internalizados pela população brasileira” (ORTIZ, 1999, p. 167).

Em sua autobiografia, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, esse que se pode dizer ter sido a peça chave para colocar a Globo no patamar empresarial que ocupa até hoje, o executivo mostra como é possível entender porque, enquanto “especialista em mídia” e profissional ligado à publicidade, foi tão importante no processo de consolidação da televisão no Brasil. Se coloca como verdadeira fonte de informações, não só no processo de consolidação da sociedade midiática brasileira, mas de como sua experiência empresarial foi crucial para o estabelecimento da estreita relação entre mídia e mercado.

Boni entrou na Globo em 1967, quando a televisão brasileira ainda era uma alternativa ao rádio, ao teatro, ao circo e atuava de forma local. Pelas suas próprias palavras, o principal objetivo da emissora, configurado desde o dia que ele assumiu o cargo de direção geral, era tornar a Globo uma rede nacional, aderindo, na área da execução, a todas as novidades tecnológicas (“da FM ao *videotape*, dos satélites à banda larga”) (BONI, 2011) e a um modelo completamente eficiente de negócio e de

entendimento do mercado. A Globo, através da figura do Boni, se torna o mecanismo mais ciente da força magnética exercida pela televisão sobre a massa. Sua visão de mercado culminou na maneira de se produzir programas baseando sua criação no entretenimento e também - e esse coloca-se como ponto crucial da pesquisa que abordaremos a seguir – nas apropriações da figura do popular captado nas áreas mais regionais do país. Segundo Boni, “o entretenimento era importante apenas para conquistar maior público para ver e ouvir as mensagens publicitárias” (BONI, 2011, p. 40)

O objetivo de se tornar uma rede, em articulação aos interesses dos militares de desenvolvimento e integração nacional, é possível de ser percebido observando a forma como a Globo atuou enquanto modelo de negócio brasileiro. Em 1957, ao voltar de um estágio no Estados Unidos, Boni concluíra que a operação em rede era o “único caminho possível para melhorar a produção, permitir o aumento dos investimentos em tecnologia e diluir os custos, oferecendo às agências e aos anunciantes um verdadeiro audiovisual de abrangência nacional” (BONI, 2011, p. 190). No início, os poucos programas exibidos nacionalmente obedeciam ao sistema de tráfego de fitas de *videotape*.

Eram transmitidos à medida que chegavam à cada cidade, e as emissoras apresentavam-nos em dias e horários diferentes. Não havia obrigação de fidelidade entre as emissoras de uma mesma rede e produzia-se o que dava para ser produzido, dependendo muito mais dos talentos disponíveis, sem qualquer intenção de organizar uma rede, exatamente por falta de um planejamento estratégico para criar um modelo de negócio (BONI, 2011).

Antes de ir pra Globo, em 1967, Boni ainda tentou convencer a TV Record em 1963 da possibilidade de montarem uma rede nacional a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, a possibilidade foi totalmente descartada sob a justificativa que “cada praça tinha características próprias e seria melhor que cada um continuasse a produzir o que achasse mais adequado para seu mercado, permutando os programas que viessem a interessar às duas emissoras” (BONI, 2011, p. 190). Já na Globo, o assunto foi discutido desde a entrada do executivo e a busca se tornou incessante até a implantação das diversas centrais, em 1969, com a inauguração da rede nacional de micro-ondas<sup>15</sup>, construída pelo governo militar com o objetivo de integrar o país. No começo, os custos da rede eram

---

<sup>15</sup> As redes por microondas são um tipo de meio de transmissão de dados não guiados de frequência, extremamente alta e muito usadas na comunicação telefônica entre grandes distâncias, nos telefones celulares, etc. Apesar de ser barato e fácil de implementar, é muito suscetível a fenômenos eletrônicos, magnéticos e atmosférico, como por exemplo a chuva. Sua velocidade de propagação é próxima à da luz. Apesar de tudo, incluindo o aparecimento das fibras ópticas, sua utilização ainda é grande.

caros e comercialmente inviáveis, “os programas ao vivo eram transmitidos em rede, mas os enlatados, como novelas e outros pré-gravados rodavam o país em fitas de videotape” (BONI, 2011, p.191). A distribuição ocorria de maneira lenta até a chegada da televisão em cores em 1972, momento em que a Embratel baixa os custos de distribuição como forma de incentivo, permitindo que os programas passem a ser exibidos simultaneamente para todo o Brasil. Com a transmissão dos programas e das propagandas em rede, agora as vendas eram feitas de forma centralizada, dando origem à Comercialização da Globo, na qual espaços comerciais de rede locais garantiam a participação das afiliadas nas receitas, sob fidelidade e entrega da exclusividade nacional de vendas à emissora.

O modelo de sucesso deu origem à Divisão Internacional de Vendas e, assim, a Globo já inicia o processo de vendas dos seus produtos no mercado internacional. O gradual monopólio que a emissora adquire ocorre, sem dúvida, diante da sua sagacidade em construir um patrimônio gigantesco, sendo viabilizado por um modelo econômico e moderno preconizado pelo regime autoritário que, basicamente, criou o mercado nacional para bens industriais e culturais. A criação de tamanho poder, através da sólida estrutura econômica desbravada pela emissora, reverbera na consolidação da Rede Globo enquanto principal veículo de comunicação do país. Tamanho alcance e estrutura acabou por gerar o perfeccionismo das suas produções, embaladas pela formação do “padrão Globo de qualidade”, que até hoje configura as expectativas dos telespectadores em torno da experiência televisiva. Os telejornais, os programas de entretenimento e as novelas da Globo se configuram como verdadeiros modelos a serem copiados pelo restante das emissoras, as quais disputam a eterna posição de segundo lugar nas pesquisas de audiência.

#### 2.4 A VISIBILIDADE DA SUBATERNIDADE

Alguns dos programas criados no seio do Núcleo Guel Arraes de produção da Rede Globo, protagonizados pela atriz e apresentadora Regina Casé, trazem a temática da pobreza e da favela de uma forma inovadora na TV. Nessas produções, a redução do real à representação midiática age de acordo com uma visibilidade positiva conferida à vida na periferia e ao morador da favela. A narrativa desses programas, que sofre influência da história e atuação profissional, política e social dos seus criadores, inaugura uma tendência na emissora de sociologização e antropologização na abordagem dos temas e personagens subalternos, através de discursos relativizadores das suas realidades.

É importante ressaltar que, por várias razões, o Núcleo Guel Arraes é um ponto de observação privilegiado no que diz respeito a uma mudança no campo cultural brasileiro.

Em primeiro lugar, “é indicativo da emergência de uma nova estrutura de sentimento predominante entre artistas e intelectuais desde cedo socializados pela indústria cultural, e que ganharam espaço profissional a partir da década de 1980, em contraste com a geração anterior, marcada por uma estrutura de sentimentos de brasilidade revolucionária. (ROCHA, 2012)

São artistas e intelectuais que contestam a oposição existente entre “alta” e “baixa” cultura e que se valem do seu capital midiático para produzir programas de TV que nascem de uma estrutura anti-intelectualista e apegados ao valor da “diversidade”, “refratária ao nacionalismo, ao partidarismo e a uma visão tradicionalista de povo” (ROCHA, 2012). Segundo Maria Eduarda Rocha, sobre a consagração cultural da “periferia”, a autora afirma que

O NGA atuou como uma porta de entrada, na Globo, para artistas e intelectuais ligados a circuitos de produção reconhecidos como independentes, nas áreas do vídeo, do teatro e do jornalismo. A assimilação de artistas pela indústria, se intensifica desde, pelo menos, a década de 1960, mas tem no Núcleo Guel Arraes um ponto de culminância, uma vez que tal incorporação dos produtores culturais se faz de maneira expressa e propositada, de modo a fornecer à Globo um espaço de experimentação e uma legitimidade muito necessários no contexto de crescente contestação de seu poder, tanto no mercado televisivo quanto na sociedade civil. (ROCHA, 2013, p. 557)

Em segundo lugar, no que cerne às principais transformações da cultura desde o final do século XX, um fato se coloca de maneira muito marcante: o papel que a periferia ocupa na história, não apenas no sentido geográfico (periferia no sentido de margem, dos que estão longe do centro), é redimensionado por determinados processos e discursos que envolvem a experiência do descentramento em vários sentidos e não apenas no territorial.

Descentramento dos sujeitos provocado pela fragmentação social, desenvolvimento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas que se intensificam a partir da década de 1980. Tais descentramentos supõem também a dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural, a interpenetração entre “mundos” e discursos. Mundo tecnológico e mundo natural. “Primeiro” e “Terceiro” mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos “originais” e hibridismos.

Cânones e margens. Territórios que se sobrepõem uns aos outros, interstícios constantemente ampliados. (PRYSTON, 2004, p. 34)

Segundo Ângela Prysthon (2004), esses encontros supostamente significariam a emergência de um remapeamento cultural baseado numa política das diferenças, que apagaria as velhas ordens, que dissolveria algumas hierarquias, mas que também pode ser interpretado num sentido inverso disso tudo, como uma estratégia da própria hegemonia cultural, ponto que será abordado mais profundamente mais adiante.

A formação e os desdobramentos do Núcleo Guel Arraes, desde o seu surgimento na década de 1990, tem em seu escopo a contestação da dualidade entre “alta” e “baixa” cultura, a qual se destaca nas experiências sociais particulares e em comum dos seus criadores, que se expandem para um projeto estético-político específico capaz de atingir o conjunto da sociedade. Tais produtores encontram na emissora espaço suficiente para apostar em suas concepções, fornecendo à Globo possibilidades de novas experimentações e continuação da legitimidade do veículo, transferindo o capital simbólico de que dispõem para gêneros e bens culturais pouco consagrados no campo midiático, como o funk, o hip hop, o tecnobrega, expressões culturais que surgem nas grandes periferias. Tudo isso aliado à demanda de audiência, obviamente.

A produção dos meios de comunicação de massa, a produção de subjetividade capitalística gera uma cultura com vocação universal. Esta é uma dimensão essencial na confecção da força coletiva de trabalho, e na secção daquilo que eu chamo de força coletiva de controle social. Mas, independentemente desses dois grandes objetivos, ela está totalmente disposta a tolerar territórios subjetivos, que escapam relativamente a essa cultura geral. É preciso, para isso, tolerar margens, setores de cultura minoritária - subjetividades em que possamos nos reconhecer, nos recuperar entre nós numa orientação alheia à do Capitalismo Mundial Integrado. Essa atitude, no entanto, não é apenas de tolerância. Nas últimas décadas, essa produção capitalística se empenhou, ela própria, em produzir nas margens, de algum modo equipou novos territórios subjetivos: os indivíduos, as famílias, os grupos sociais, as minorias, etc. Tudo isso parece ser muito bem calculado. Poder-se-ia dizer que, neste momento, Ministérios da Cultura estão começando a surgir por toda parte, desenvolvendo uma perspectiva modernista na qual se propõem a incrementar, de maneira aparentemente democrática, uma produção de cultura que lhes permita estar nas sociedades industriais desenvolvidas. E também encorajar formas de cultura particularizadas, a fim de que as pessoas se sintam de algum modo numa espécie de

território e não fiquem perdidas num mundo abstrato.  
(GUATTARI, ROLNIK, 2013)

Quanto ao valor da diversidade que embasa a disposição dos criadores do NGA em afirmar os bens culturais surgidos nas periferias, e que se associa ao caráter anti-intelectualista da ideologia desses profissionais - permitindo uma maior partilha de gostos – eles colocam-se contrários ao nacionalismo cultural permeado pela identidade nacional ou regional da ideologia política pós ditadura. Tal noção mais antropológica e menos erudita de cultura reforça as posições dos produtores e consumidores mais distantes do cânone modernista ao problematizar a diferença entre a “alta” e a “baixa” cultura” (ROCHA, 2013).

Muitos são os impasses gerados pelo alargamento da concepção de cultura no âmbito das políticas públicas (Botelho, 2007), mas o interesse, aqui, é simplesmente destacar uma possível relação entre a estrutura de sentimentos dos membros do NGA e a experiência social que suas produções simbolizam a partir de valores específicos. Neste sentido, a ligação fundamental entre estas produções e a sociedade abrangente é, sobretudo, a maior visibilidade dos pobres na cena política, econômica e cultural desde a redemocratização. Com a crise econômica, a abertura política e a crescente mobilização vividas naquele período, a construção da hegemonia passava cada vez mais pela conquista desta parcela da sociedade que, durante a Ditadura Militar, havia sido aplacada com a estratégia do pão e circo, sustentada pelo incremento do consumo e pela propaganda. (ROCHA, 2013)

Tais produtores encontram na emissora espaço suficiente para apostar em suas concepções, fornecendo à Globo possibilidades de novas experimentações e continuação da legitimidade do veículo, transferindo o capital simbólico de que dispõem para gêneros e bens culturais pouco consagrados no campo midiático, como o funk, o hip hop, o tecnobrega. Tudo isso aliado à demanda de audiência, obviamente. A diversidade era o fio condutor das criações; diversidade essa que marca o discurso e as iniciativas disseminadas pela UNESCO e que influencia as políticas culturais do governo federal desde a gestão Lula.

#### **2.4.1 Subalternidade e meios de comunicação de massa: a periferia no Núcleo Guel Arraes de produção**

Nesse sentido, é possível estabelecer relações profundas com a intensificação da disposição do NGA em “dar voz” e visibilidade a quem não as tem na mídia, na tendência

estabelecida de elevar sua autoestima, a partir de sintomas de mudança apresentados pela sociedade brasileira no início do século XXI.

Do ponto de vista econômico, desde o Plano Real, os segmentos do mercado situados mais abaixo na pirâmide passaram a contar decisivamente para as empresas, provocando uma corrida por este tipo de audiência na TV e no setor publicitário, processo intensificado no começo do século XXI pelo aumento dos níveis de emprego, do valor do salário mínimo e pelas políticas sociais. Finalmente, no âmbito da cultura, a visibilidade dos pobres se fez notar com muita força no cinema, na TV e na música, tanto na produção sustentada pelo mercado quanto nas políticas culturais do governo federal. (ROCHA, 2011)

Antes de tentar compreender o sentido das representações em torno da periferia, encabeçadas por Regina Casé nos programas que trazem em seu escopo uma visibilidade positiva da favela, vale caracterizar o regime de subalternidade que precede a trajetória do Núcleo Guel Arraes – núcleo de produção da Rede Globo onde foram criados e produzidos os programas *Central da Periferia* e o *Esquentar!* – precursores em “alargar” os limites da representação da favela para além do lugar violência que comumente é noticiada nos telejornais. Desse lugar da violência ou da precariedade ocupado pela favela nas telas da emissora, surge na Globo o que comumente se lê quando se adentra ao assunto da proximidade desses programas com a periferia: a “visibilidade afirmativa” ou “visibilidade positiva” de favela. Quanto à postura do núcleo, o projeto de “visibilidade afirmativa” iniciado com o *Central da Periferia*<sup>16</sup>, em 2006, é assumido pelo próprio diretor de núcleo que leva o nome da unidade de produção - Guel Arraes -, por Regina Casé e pelo antropólogo Hermano Vianna, consultor e redator dos principais programas voltados a esta tendência, como resultado de um discurso sociológico e de uma postura política mais assumidos. “Para eles, a proposição de uma “estética da periferia” é estreitamente ligada com o que entendem como uma “atuação política” no interior da Rede Globo e da própria lógica da indústria cultural” (ROCHA, 2013).

Nas entrevistas dadas por ocasião do lançamento do *Central da Periferia*, Guel Arraes demonstrou ter plena consciência do modo como o posicionamento ideológico do grupo, que se insinuava já nas propostas do *Programa Legal* e do *Brasil Legal*, assim como dos vários quadros acolhidos pelo *Fantástico*,

---

<sup>16</sup> O programa consistia num grande show ao ar livre, comandado por Regina Casé e com a participação de artistas locais. Nele, os circuitos alternativos de produção cultural de bairros pobres do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, Fortaleza e Belém eram apresentados, num total de oito programas mensais no ano de 2006.



reaparecia, agora de modo mais assumido nesse programa (...) “Agora não basta mostrar. É hora de politizar, de promover a reflexão”, declarou Guel à revista *Época*, a respeito do programa (...) Para Regina Casé, a finalidade dos programas comprometidos com essa “visibilidade afirmativa” não é apenas o entretenimento: “o trabalho não é uma escolha, é quase uma atuação política. 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, explica”. (ROCHA, 2013)

Se o movimento de dar “visibilidade positiva” passa a ser possível no interior da estrutura de produção da Globo, através de uma atuação política consciente, infere-se que o tipo de visibilidade conferida à periferia até então na emissora, jamais poderia ser classificada como afirmativa ou positiva. Sobre os “labirintos da visibilidade”, Mauricio Matos (MATOS, 2014) nos propõe iniciar uma reflexão acerca da visibilidade conferida à subalternidade oriunda da periferia, analisando o caso do menino Sandro, sequestrador do ônibus 174<sup>17</sup>, no Rio de Janeiro, em 2000. *Mancha*, como era conhecido Sandro Barbosa do Nascimento entre os jovens moradores de rua, era um “garoto pobre, negro-mestiço, com várias passagens pela polícia, filho de pai desconhecido e que presenciou, ainda criança, sua mãe ser esfaqueada, tornando-se morador de rua” (MATOS, 2014, p. 201). O Brasil conheceu Sandro, o *Mancha*, através dos telejornais do país e também internacionalmente, quando o garoto tomou de assalto, em junho no ano 2000, um ônibus na região do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, fazendo 11 reféns e ganhando com isso a condição de “protagonista da cena social” (MATOS, 2014, p. 201). Nesse episódio, em que o país parou para ver as imagens ao vivo de um garoto armado no interior de um ônibus, visivelmente perturbado por conta das drogas e que, naquele momento, dispunha da vida de 11 pessoas, Sandro havia ganhado as telas da televisão. Porque, até o momento imediatamente antes do acontecimento, Sandro não era ninguém; era um invisível, sem casa, sem família, sem voz. Os momentos que antecedem à culminância de um ato como aquele, levando em consideração o lugar que Sandro ocupa na sociedade, podem ser

---

<sup>17</sup> O sequestro do ônibus 174 foi um episódio marcante ocorrido no Rio de Janeiro, em de junho de 2000, no qual o ônibus da linha 174 (Central-Gávea), da empresa Amigos Unidos, ficou detido no bairro do Jardim Botânico por quase cinco horas, sob a mira de um revólver, por Sandro Barbosa do Nascimento, sobrevivente da Chacina da Candelária. A infância de Sandro Barbosa do Nascimento é retratada no filme documentário *Ônibus 174*, do diretor José Padilha, e conta como foi essa infância foi determinante para a concepção de uma personalidade criminosa. Um dos relatos do filme é o de Sandro Barbosa do Nascimento ter presenciado o assassinato de sua própria mãe aos 8 anos de idade.

configurados como pertencentes a um “regime habitual da subalternidade caracterizado pela invisibilidade do sujeito subalterno” (MATOS, 2014, p. 202).

O que mais nos interessa refletir sobre esse fato, é que, ao ver as imagens chocantes na televisão, acompanhadas dos comentários dos jornalistas, a maioria dos telespectadores compartilharam a indignação e a revolta contra um criminoso, monstro, doente, anormal, que merece morrer por dispor da vida de outras pessoas daquela forma. Nos interessa refletir sobre como todos esses sentidos atribuídos à Sandro obedecem a um referencial cultural que me diz quem é esse “outro” e a um conjunto de imagens produzidas socialmente e que são necessárias à sua qualificação como doente, anormal, etc. Antes de sabermos quem de fato é Sandro, ou até mesmo se trata-se de um Sandro, ou João, ou Francisco; antes de termos acesso à sua história ou à sua trajetória enquanto ser social não reconhecido, se apropria de um leque de imagens sociais previamente construídas para pessoas como ele habitar. As nomenclaturas designadas para significar Sandro quando se depara com o episódio na televisão, repercutem o estigma que o acompanha – de forma compartilhada culturalmente - e que são reforçadas pelos meios de comunicação de massa. Até hoje, depois de passados 19 anos do ocorrido, se buscarmos informação sobre esse sequestro, se perceberá que as reportagens seguintes sobre o acontecimento<sup>18</sup>, referem-se a Sandro como “o bandido”, “o assaltante”, “o homem”, invisível, sem nome, sem história, sem voz.

Se, de invisível, Sandro – morto asfixiado no carro da polícia logo após à sua rendição - passa a ser visível a nível internacional naquele 12 de junho de 2000, essa transformação de visibilidade conferida pelos meios de comunicação de massa, em decorrência da autoria do sequestro; da agressividade captada pelas imagens e do desfecho traumático, o labirinto da visibilidade que Mauricio Matos faz referência (2014) é percorrido por um regime de subalternidade que existe de forma naturalizada na sociedade, e que é bem anterior ao registro do evento. Metaforicamente, esse labirinto diz respeito aos percursos culturais em torno da significação do “outro”, que são incorporados e

---

<sup>18</sup> Buscando informações na rede sobre o episódio, dentre algumas matérias que falavam o acontecimento, uma matéria especial veiculada no dia 11 de junho 2015 (15 anos após o sequestro) no RJTV e no G1, Portal de notícias da Rede Globo) se destacou. Nela, os apresentadores lembram o dia, contam os detalhes do acontecimento, retratam alguns sobreviventes do sequestro, reexibem as imagens e acrescentam suas experiências jornalísticas no momento em que o sequestro ocorria.

explorados pelos meios de comunicação de massa, instância que, em sua maioria, trabalha a favor de uma estrutura dominante e um discurso hegemônico sobre esse outro.

Termos como “ladrão”, “anormal”, “doente”, “criminoso”, “vagabundo”, “viciado” etc, utilizados de forma habitual para se referir àquele sujeito com os reféns no ônibus, resultam de uma vontade hegemônica de nomeação do outro e, conseqüentemente, de um duplo processo de atribuição de significado e valor à diferença, de tal forma abstrato que não encontra correspondente algum na realidade. (MATOS, 2014, p. 203)

Do ponto de vista social, quem me diz quem é Sandro são as projeções inventadas para dar conta dos “bandidos”. Tudo isso se coaduna aos efeitos da subalternidade representada na mídia, e seu engajamento em criminalizar a pobreza, a maneira mais eficaz de operar uma “política voltada para a construção do simulacro alinhavado pelo reconhecimento de um produto comercial em torno da subalternidade” (MATOS, 2014, p. 206). Sobre esse subalterno, nos meios de comunicação, observa-se

(...) um fluxo intermitente de máscaras nos meios de comunicação que, à medida que se superpõem em um processo precário de invenção de um sujeito possível, explode o registro da invisibilidade sem instituir uma saída possível ao sujeito de sua condição. (MATOS, 2014, p. 206)

De outro lado, de maneira muito mais sutil e branda, bem longe das imagens chocantes e dramáticas de casos como os de Sandro, o *Central da Periferia* e o *Esquentá!* também dão visibilidade à um tipo de população subalterna, concedendo-lhes um modo determinado de estar ali, obedecendo a uma narrativa elaborada. Nesse contexto, a vida na favela – seus modos, suas histórias e processos de criação de bens simbólicos e modos de vida - contempla nosso foco de análise, a partir de imagens e discursos instaurados sobre esse “outro”, por olhos de quem observa e não por quem é observado.

Falar de favela aqui, é tomar como referência os espaços geográficos que se vislumbram como os bairros mais populares e pobres das grandes cidades brasileiras, nos quais milhares de habitantes residem em pequenas áreas em termos de dimensões físicas, ao mesmo tempo em que se auto constrói como espaço simbólico de produção de modos de vida, bens culturais e signos próprios. Seu desenvolvimento acirrado contextualiza o processo de redemocratização do país - e seus efeitos políticos -, ocorrido a partir da década de 1980, período que vislumbra um sistema de governabilidade voltado à “subalternização da favela e à permanência dos interesses dos que são reconhecidos” (MATOS, 2009), em detrimento da atenção às necessidades mais básicas das camadas mais pobres da sociedade.

As favelas passam a ser povoadas pelas pessoas que foram colocadas à margem do projeto de modernização proposto pelo sistema autoritário, processo que se intensifica à medida que as cidades crescem e as populações aumentam. George Yúdice salienta que a democratização do país, nos anos 1980 e 1990,

(...) trouxe à baila a inviabilidade da emancipação social e política através de práticas culturais que faziam parte de um 'consenso', em virtude do qual se repartia a riqueza material para as elites e as dificuldades, cada vez maiores, para as classes subalternas. (YÚDICE, 2004, p.160-161)

Nesse mesmo período, a periferia passa a ser retratada com mais frequência pelo cinema e pelos meios de comunicação de massa (MATOS, 2009), contextualizando um aspecto agora central da cena cultural que é a figuração do pobre na televisão; um movimento que se intensificou, especificamente na experiência da TV Globo, em um desbravamento contínuo, desde então, para outros setores de criação, a exemplo das tão assistidas telenovelas.

A favela, como local que ficou de fora do projeto dominante de modernização iniciado pela ditadura militar nos anos 60/70, o qual investia no consumismo e na consolidação da indústria cultural, adquire determinadas características de experiência social que as excluem do modo de vida tido como "ideal" pelo próprio poder. A vida na periferia se caracteriza pela falta de garantia das propriedades sociais mínimas, sem as quais ela não pode se desenvolver estruturalmente. As crescentes formações de facções ligadas ao tráfico de drogas, por exemplo, se colocam como consequência da efetivação do poder do próprio Estado, que se omite diante da carência presente.

Mas a favela ficou também registrada oficialmente como a área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchidos pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o 'outro', distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve. Lugar do lodo e da flor que nele nasce, lugar das mais belas vistas e do maior acúmulo de sujeira, lugar da finura e elegância de tantos sambistas, desde sempre, e da violência dos mais famosos bandidos que a cidade conheceu ultimamente. (ZALUAR, ALVITO, 2003, p. 7-8)

A pobreza que caracteriza a vida nas favelas e que a transformam num lugar longe do tipo de vida ideal, nos remete à necessidade de pensar em que perspectiva da subalternidade essa condição pode ser analisada. Quando se pensa em uma condição subalterna, uma característica em comum aflora entre as diferentes perspectivas da subalternidade usadas para identifica-la no plano da realidade, e que configuram a base para serem representadas no audiovisual – de onde partimos para pensar a subalternidade protagonizada nos referidos programas de Regina Casé. Em outras palavras, de tempos em tempos, seja através da ficção do cinema ou da apropriação pela mídia televisiva, a figura do subalterno torna-se visível nas telas.

No Cinema Novo, através de alguns filmes de Glauber Rocha, a subalternidade é protagonizada “pela população habitante das pobres zonas rurais de um Brasil para o qual o discurso da modernização não ganhava um corresponde sólido e concreto na realidade (MATOS, 2012)”. A visibilidade e a forma como esse subalterno aparece nas telas dos filmes de Glauber Rocha, em denúncia à fome e à miséria vivida pelo povo nordestino, no contexto do golpe militar, demonstra a força do Cinema Novo enquanto lugar privilegiado de crítica ao projeto dominante. Diferente do que foi debatido anteriormente, quando fala-se da associação entre o governo militar e a consolidação da televisão no Brasil, esse projeto dominante “foi marcado pela emergência de um aparato ditatorial de Estado associado à abertura do mercado de bens simbólicos” (MATOS, 2012). Ao contrário da TV, o Cinema Novo, de Glauber Rocha, demonstrava a necessidade de mostrar o povo para questionar a ordem vigente e isso se configura como o resultado de um compromisso em denunciar determinada realidade. A representação do subalterno nesse espectro, que se coloca como determinante para a construção da perspectiva da subalternidade acerca do nordestino, na forma como é possível vislumbrar nos filmes (em especial, “*Deus e o diabo na terra do sol*”). O profundo contraste com a televisão, no mesmo período, demonstra as diferenças em torno das perspectivas distintas de abordagem daqueles contextos históricos, uma vez que, no caso da televisão, as alianças estabelecidas entre o Estado Militar e a televisão direcionavam as produções para satisfazer, no plano simbólico, o ideal de integração nacional objetivado pelo regime (bem distante do desejo de transformação da realidade). Enquanto o Cinema Novo buscava fazer com que o povo subalternizado tivesse consciência da sua situação, usando a ficção para isso, sendo tal consciência engajada na transformação da realidade social, a TV brasileira se apoiava no Estado Militar para estabelecer-se no quadro político e, em troca disso, se utilizava do seu poder de

disseminação de informações para construir um imaginário de identidade nacional, que preconizava a ideia de um país integrado.

Voltando à questão da perspectiva da subalternidade que torna possível identificarmos, a partir do plano das relações sociais, que subalterno se torna visível no audiovisual em tempos distintos e sob contextos políticos diferentes, pode-se citar uma característica em comum entre essas perspectivas, que orienta nosso olhar sobre que classe ou grupo compõe a subalternidade neste trabalho:

(...) aquele segmento social alijado do processo dominante, o subalterno, alvo por excelência dos mecanismos instituídos de exclusão, aquele que desde então não foi (e não tem sido) reconhecido pelo processo político, a saber, o habitante do lugar conferido à diferença (...) (MATOS, 2012)

Essa característica comum, que revela a subalternidade delegada a determinada classe ou grupo, e que são identificáveis nas diferentes perspectivas por onde podem ser pensadas quando tornadas visíveis no audiovisual, abrange, então, o povo alvo dos mecanismos instituídos de exclusão, e que de alguma forma, se relaciona com a miséria e a pobreza. Avaliando as diferenças entre as duas perspectivas aqui abordadas – a subalternidade em Glauber Rocha e a subalternidade que torna a favela visível na televisão - a diferença mais óbvia entre as duas

(...) associa-se ao lugar desse subalterno se manifestar, que não é mais o interior de um Brasil pobre em uma região tradicional decadente, mas a periferia das grandes cidades (a favela) e o presídio. Conforme já visto, há a cidade por um lado e, por outro, a favela e o presídio. A periferia não faz parte do tecido social oficial, mas torna-se seu fora. Enquanto na cidade, as políticas públicas apontam para o reconhecimento de cidadãos, nos espaços periféricos de construção da subalternidade, o tráfico impõe uma multiplicidade de processos de construção de subjetividades para os não cidadãos. (MATOS, 2012)

No que tange especificamente às favelas, a perspectiva da subalternidade que a engloba, no contexto em que torna-se valioso trazer a periferia para a televisão, associa-se à violência instaurada nesses lugares, a partir do rápido desenvolvimento do tráfico de drogas nesses locais. É a violência, que não passa despercebida, que torna a periferia “visível” nos meios de comunicação de massa.

No processo de subordinação da favela e de seus moradores como signo da “minorias” em função da precariedade da vida “encurralada”, uma carência de voz afirmativa gera a subalternidade, num vasto espaço da carência existencial, onde a

família não ampara, a escola não ensina, o governo não governa.  
(MATOS, 2009)

#### **2.4.2 O Núcleo Guel Arraes e seus desbravamentos**

Para entender o contexto social e político na década de 1980/1990, período em que se observa certa redefinição do lugar ocupado pela diferença no âmbito cultural, faz-se necessário atentar para as principais tendências e marcos teóricos da cultura global desde o final do século XX. Nesse período, vê-se o cosmopolitismo cultural readequando e em estreita articulação com as diferenças culturais, possíveis a partir das experiências de descentramento e fragmentação do sujeito pós-moderno (PRYSTHON, 2004).

Tentando interpretar o movimento dessas “políticas da diferenças”, Angela Prysthon (2004) sugere dois sentidos nos quais se pode entender o movimento de transformação cultural desse período. O primeiro parte da ideia de que tais descentramentos supõem a “dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural e a interpenetração entre “mundos” e discursos:

Nesse sentido, aparentemente deixariam de vigorar alguns preconceitos, algumas hierarquias estabelecidas. Esse encontro supostamente significaria a emergência de um remapeamento cultural baseado numa política das diferenças que apagaria as velhas ordens, que dissolveria as antigas fronteiras e até (de acordo com uma visão bem ingênuo) inverteria as hierarquias. Tal política vem sendo engendrada desde os anos 1980 (a partir do surgimento do discurso do politicamente correto e da emergência do multiculturalismo) por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais. (PRYSTHON, 2004, p. 34)

De forma contrária, também é possível interpretar esse movimento da “política das diferenças” no sentido exatamente inverso, ou seja, como estratégia da própria hegemonia central. A partir desse argumento, movimentos culturais que articulam a diferença estariam interessados nas questões da periferia no intuito de manter as hierarquias.

É a hegemonia que exige que a periferia seja exótica, ela cobra desse Outro periférico, pobre, primitivo – que realce os traços de sua própria caricatura, permitindo um reconhecimento mais rápido, mais adequado, mais ingênuo. Uma exigência de simplificação, claro, nem sempre assumida pelos subalternos na proporção idealizada pelos centros posto que a cobrança de autodefinição exótica corre paralela a um movimento aparentemente contrário de assimilação das modas centrais pela periferia. (CUNHA FILHO, 2003, p. 7 apud PRYSTON, 2004)

O que se pode inferir da articulação das duas acepções, numa espécie de relativização dos dois sentidos também proposto pela autora, é que a política das diferenças surge a partir de algumas transformações em torno das próprias relações entre centro e periferia. Essas transformações estão ligadas, em sua maioria, à globalização da economia e da cultura, ao multiculturalismo (como fenômeno ligado à disseminação em massa das culturas locais), ao estabelecimento de um ciberespaço e de uma sociedade de informação que caracterizam uma sociedade pós-industrial marcada pelo multiculturalismo; fatos que redefinem a cultura e o espaço urbano contemporâneos. Como consequência, tem-se uma suposta valorização do periférico, associado ao exótico e ao excêntrico.

O que antes era quase um sistema de oposições – campo/cidade; provinciano/cosmopolita; barbárie/civilização; caos/ordem – torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros. É curioso atentar que é justamente a cidade que se torna o território intersticial onde se encadeiam, se intercalam e se confrontam tais oposições. Ao invés de ser apenas mais um elemento do binarismo oposicional, a cidade passa a ser ela própria um processo dialético dos embates pós-modernos. (PRYSTHON, 2004, p. 38)

As ligações entre cultura e mercado são reforçadas de forma mais sofisticada na década de 1990, de forma a levar ao consumo os produtos concebidos também fora dos centros. Além disso, o multiculturalismo também passa a ser apropriado pelo jogo de interesses recíprocos por parte de empresas, grupos políticos e indivíduos.

(...) essa valorização do periférico, essa retomada de valores da tradição “popular”, essa inserção das margens no centro, tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no “centro” (essa ideia de centro também é igualmente ampla). E voltamos à contradição da instituição desse “cânone da periferia” e, de certo modo, à posição pessimista de um provincianismo insuperável por parte da periferia: ele também é fruto de um movimento do mercado cultural; ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo radical das elites metropolitanas. Cabe, assim, examinar sem reservas o multiculturalismo, como fenômeno ligado à disseminação em massa das culturas locais: mais do que iniciativas independentes ou do que uma utópica rearticulação do local em escala global, ele também é um jogo de interesses recíprocos por parte de empresas, grupos políticos e indivíduos, que pode ser operado de modo sistemático e consciente. (PRYSTHON, p. 40)



Nesse sentido, é possível estabelecer relações profundas com a intensificação da disposição do NGA em dar visibilidade à periferia, na tendência estabelecida a partir de sintomas de mudança apresentados pela sociedade brasileira no final do século XX.

Do ponto de vista econômico, desde o Plano Real, os segmentos do mercado situados mais abaixo na pirâmide passaram a contar decisivamente para as empresas, provocando uma corrida por este tipo de audiência na TV e no setor publicitário, processo intensificado no começo do século XXI pelo aumento dos níveis de emprego, do valor do salário mínimo e pelas políticas sociais. Finalmente, no âmbito da cultura, a visibilidade dos pobres se fez notar com muita força no cinema, na TV e na música, tanto na produção sustentada pelo mercado quanto nas políticas culturais do governo federal. (ROCHA, 2012)

### 3. FAVELA, REGINA CASÉ E A PERIFERIA NA REDE GLOBO

Esse capítulo se inicia propondo um exercício que pode parecer simplório, mas que, nesse momento, serve de base para dar continuidade às reflexões acerca da forma como periferia é imaginada/concebida por nós, e como isso se relaciona com o lugar da subalternidade que a favela ocupa. Depois disso, um pouco mais para frente, se tentará articular; encontrar os pontos de congruência entre como periferia faz sentido e como ela é trazida para a frente das câmeras nos programas que formam o corpus deste trabalho.

Quando se propõe falar em como ela é trazida para frente das câmeras; em como aparece ou como é representada, o que se quer dizer que aspectos da forma de viver, das práticas culturais da favela é tornado visível, é tematizado. É a partir disso que será possível entender os efeitos das escolhas discursivas que atuam na perpetuação de uma condição que nos diz muito sobre a favela enquanto lugar da subalternidade na sociedade atual, mesmo com as desconstruções atuais mais que pertinentes sobre o lugar que a favela vem ganhando no cenário cultural dos últimos anos.

Sendo assim, vamos ao exercício. Tentemos caracterizar, através de imagens e palavras, as periferias enquanto parte da configuração dos grandes centros urbanos brasileiros. É um exercício fácil, sem dúvida. No entanto, apesar de boa parcela da população brasileira das cidades viverem nas favelas e conceber, através de experiência própria, o que faz aquele espaço configurar-se como favela - no sentido de que elementos significantes articulam a palavra à materialidade física do lugar - outra grande parte dos brasileiros sequer adentraram ao menos uma vez estes espaços com seus próprios pés, os quais, por mais que sejam diferentes uns dos outros, várias características aparecem em comum entre eles. São justamente essas características em comum que conformam o que chama-se de referencial de significação, os quais tornam a favela algo reconhecível entre todas as pessoas, independente de já ter estado ou vivido ali, e que fomenta o sistema de representação que torna a favela algo do qual todos conseguem falar sobre.

Claro que inúmeras ponderações devem ser feitas quanto a isso, a começar pelo fato de cada bairro de periferia apresentar suas particularidades e dinâmicas próprias. Alguns são mais populosos, mais centrais, possuem a maior parte das suas ruas um tanto mais largas, comércio e serviços próprios; outros são menores, mais precários, com casas mais pobres e construções mais desordenadas. No entanto, duas grandes características, mais ligadas a aspectos físicos e geográficos vem à mente quando se tenta descrever *favela*. A

primeira diz respeito à quantidade de pessoas que ali residem, que não obstante, são desproporcionais ao tamanho do espaço destinado à construção daqueles lares. As ruas que separam as casas são, em grande parte, formadas por becos, vielas, corredores. A segunda, que está ligada à primeira e vice-versa, concerne ao fato de pensar esses lugares – e também designá-los - como “morros”, sugerindo que o espaço daquele cotidiano se refugia para o alto, para cima, onde a disposição de um emaranhado de casas amontoadas pode ser facilmente visualizado e descrito, assim como é bem observado por Rogério Ferrari<sup>19</sup> (2013), aparece como uma espécie de “encurralamento” de povos. Como se para aquela imensa quantidade de gente popular, se destinasse um pequeno espaço para viver a vida; foram empurrados para a margem, estão fora do “centro”, não no sentido espacial, mas no sentido simbólico de um tipo de vida e moradia precário, encurralado.

A definição clássica de favela, “caracterizada por excesso de população, habitações pobres ou informais, acesso inadequado a água portátil, moradia, condições sanitárias e insegurança da posse da moradia” (DAVIS, 2006, p.33) se coaduna à forma com que grande parte das emissões de imagens e discursos falam sobre favela. No percurso de tentar imaginar – para aqueles que não moram nas favelas – como seria a vida das pessoas que residem nesses locais, é importante salientar que muito do que se sabe sobre isso não vem especificamente de livros, estudos e informações coletadas diretamente nestes locais. Sabe-se o que conforma a favela muito a partir de imagens coletadas no interior da disposição dos meios de comunicação em trazer a favela para a frente das câmeras, sejam elas jornalísticas, de entretenimento ou mesmo através do cinema. O que se tenta dizer é que favela faz sentido para muitos, não através do que se vê com nossos próprios olhos diante do processo de fragilização desses locais, mas muito a partir do que nos chega através dos meios de comunicação.

---

<sup>19</sup> Ideia refletida a partir dos diálogos travados pelo fotógrafo baiano Rogério Ferrari no filme *Muros*, dos cineastas baianos Camele Queiroz e Fabrício Ramos (2013). O filme buscou refletir, a partir da experiência do fotógrafo em países como a Palestina, sobre a disposição física das favelas brasileiras (gravação nas comunidades do Calabar e Nordeste de Amaralina, em Salvador), facilmente comparáveis aos ambientes onde residem grande parte da população palestina. Rogério Ferrari trabalha como fotógrafo independente desenvolvendo o projeto Existências-Resistências, tema que retrata a luta por terra e autodeterminação de alguns povos e movimentos sociais. O projeto evidencia, através das imagens, publicação de livros, debates e exposições fotográficas, o lado desconhecido de conhecidos conflitos: Palestinos sob ocupação israelense; Curdos, na Turquia; Zapatistas no México; Movimento dos Sem-Terra no Brasil; refugiados palestinos no Líbano e na Jordânia; refugiados Saarauis no deserto do Saara e nos territórios ocupados pelo Marrocos; Mapuches no Chile, os ciganos no Bahia, e os Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul. <https://rogerioferrari.wordpress.com/> Acesso em 08/2016.

Num exercício de entender a forma como periferia é trazida à tona pela mídia, faz-se interessante fazer os devidos paralelos entre os processos de subalternização desses espaços e a forma como essa mesma subalternidade é captada pela televisão, atribuindo-lhe valorações acerca das práticas sociais e culturais que configuram o cotidiano desses lugares. Nesse sentido, o impulso de tentar imaginar e descrever a vida na favela, a vida desse “outro” em alguns dos programas encabeçados pelo Núcleo Guell Arraes da TV Globo, objeto central da nossa reflexão, duas instâncias nos serve como ponto de partida para pensar o lugar que favela ocupa na sociedade: seu espaço físico e o sujeito que vive ali.

Quando se fala em periferia, numa tentativa de exercício descrito por Arthur Ituassu (2016)<sup>20</sup> de “sair da água e olhar o mundo do alto, para examinar o conteúdo da água”, não se tem como “afastar” o fato de que a noção de periferia está ligada à noção de população negra, de identidade negra. Comumente acompanhamos os movimentos de registro de assassinatos que ocorrem nas favelas, os quais estão ligados não apenas às atividades ilícitas do tráfico e toda a violência que cerca os embates entre polícia e traficantes. Mas também à uma disposição do Estado, via polícia, sob a chancela do discurso de “combate” à criminalidade, de extermínio de muitos dos sujeitos que residem nesse lugares, seja eles pertencentes ou não às atividades decorrentes do tráfico de drogas. Utiliza-se desse fato para corroborar a relação social inegável que se estabelece entre estes espaços “encurraladados” e a população que vive ali, a qual, em sua maioria, é negra e pobre.

No ponto de cruzamento do espaço físico que se busca compreender – para assim entender o processo de significação que faz com que se reconheça a favela, na forma como ela faz sentido para nós – com o sujeito que vive nesse espaço, um conceito se torna bastante valioso para nossa análise: o de racismo ambiental. Resumidamente, a ideia de racismo ambiental reflete a exposição de determinados grupos raciais a riscos ambientais desproporcionalmente altos em relação ao resto da população.

Nas palavras de Arivaldo Santos de Souza (2015),

(...) o racismo ambiental configura-se como uma tecnologia de (auto) disciplina que gera segregação ambiental e torna

---

<sup>20</sup> Em texto de apresentação do livro *Cultura e Representação*, 2013, de Stuart Hall, Arthur Ituassu, o autor fala dos estudos culturais de Hall como algo que procurava “sair da água e olhar o mundo do alto, para examinar o conteúdo da água” (2016, p. 11).

insustentável o ambiente, tomado como espaço geográfico de que dependem comunidades vulnerabilizadas em razão de pertença a grupo étnico/racial. Trata-se de um mecanismo orgânico presente em sociedades desiguais que produzem o “outro” e o excluem da proteção social e jurídica de que todos deveriam ser destinatários. Dentro dessa perspectiva, o outro é definido como inferior e, portanto, excluído dos espaços sustentáveis. (SOUZA, 2015, p. 38)

Em outras palavras, defende-se a ideia de que a discriminação que se atesta com base na raça leva à discriminação também no campo ambiental, e dentro dessa perspectiva, a favela seria um exemplo de como determinados grupos vulnerabilizados não gozam de ambientes sustentáveis para viver. Pensado a partir de uma perspectiva diaspórica, a noção de racismo ambiental opera nas sociedades desiguais a partir da coincidência da localização de moradia desses grupos em espaços com condições ambientalmente desfavoráveis, comparados a outros grupos da sociedade. Para Ana Maria de Oliveira Nusdeo,

(...) as questões ambientais potencializam outros tipos de injustiça tais como o direito de ir e vir, que pode ser obstacularizado pelas condições de estradas, iluminação de ruas, violência, tamanho das calçadas (...) Se a sociedade é racista, a produção do espaço onde se desenvolve a interação social e o exercício de direitos tenderá a ser injusta, com a consequência de que grupos raciais usufruam de um espaço ambientalmente menos adequado e sadio que outros grupos. (NUSDEO, 2015, p. 14 in SOUZA, 2015)<sup>21</sup>

Nos estudos sobre racismo ambiental, infere-se que as desigualdades ambientais – que estão ligadas também a noções de saúde e podem ser exemplificadas, por exemplo, pela localização de indústrias perigosas e o descarte dos seus rejeitos ou o descarte de lixo e poluição em áreas muito próximas a comunidades pobres<sup>22</sup> - são problemas que se baseiam também na questão da raça. Para Arivaldo, o passado colonial produziu uma assustadora devastação ambiental e um quadro de desigualdades ambientais orientados por raça, as quais continuaram a atualizar-se até os dias de hoje. Sobre isso, diferentes

<sup>21</sup> Citação retirada da apresentação ao livro de Arivaldo Santos de Souza, lançado em 2015 e que é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso em Direito pela Universidade Federal da Bahia.

<sup>22</sup> As ideias em torno do racismo ambiental, desenvolvidas por Arivaldo, nascem de pesquisas iniciadas nos EUA sobre os movimentos de justiça ambiental iniciados na década de 1980, os quais criticavam e agiam contra o padrão nacional de localização de atividades perigosas à saúde e seus resíduos em comunidades não brancas e /ou pobres. Tais riscos ambientais, no âmbito da cidade, revela preocupações no âmbito também da saúde. Na conformação da estrutura física das favelas brasileiras, tem-se comumente os riscos ligados a esgotos a céu aberto, as construções não planejadas, muitas vezes sem acesso à água tratada e construídas em solo suficientemente sensível para esvair-se em períodos de fortes chuvas, levando junto milhares de lares todos os anos, em várias grandes cidades brasileiras.

comunidades da diáspora negra (nas palavras do próprio autor, “diáspora enquanto dispersão de povos africanos ao redor do mundo” – SOUZA, 2015, p. 66), em razão do regime colonial e seu legado, enfrentam o problema de desigualdades ambientais baseadas nos efeitos que as teorias racistas enquanto justificativas morais (legitimados pela ciência) deixaram nas sociedades ocidentais. Nesse sentido, segundo as reflexões inferidas pelo racismo ambiental,

(...) práticas racistas, voluntárias e/ou involuntárias, são um fator de determinação das condições ambientais a que estão submetidos grupos vulnerabilizados, em razão de algum fator conferidor de identidade, a exemplo de raça, classe social, gênero e origem nacional. Racismo ambiental é uma das atuações do racismo em nível concreto. (SOUZA, 2015, p. 24)

Segundo Carlos Atilla Costa (2016),

Na história da retórica moderna, as ideias de raça e cultura contribuíram para legitimar e conservar a hegemonia das potências coloniais, tanto entre seus próprios quadros quanto entre os dominados, o que levou à expansão das fronteiras e à conquista militar impetradas pelos países europeus, uma vez que tais conceitos, legitimados pela ciência, apregoavam a superioridade natural dos conquistadores em relação aos conquistados. (COSTA, 2016)

Ainda segundo o autor,

(...) a ideia de raça regula as relações coloniais. Se a vida pode ser definida a partir de critérios como vigor, energia, existência, situação econômica, biografia e duração do nascimento à morte<sup>23</sup>, a ideologia racial funciona como estratégia de limitação da vida dos estigmatizados, da nascerença ao falecimento, ao desqualificar moralmente, humilhar e mutilar o negro com o ferro da alienação. Portanto, a raça negra torna-se um lugar de sofrimento, terror, catástrofe e resistência. (COSTA, 2016)

Aqui é importante trazer algumas breves reflexões sobre a ideia de raça negra, no que cabe à nossa análise. Mais especificamente, em que pontos se pode focar para mostrar as conexões do povo da favela à identidade negra, não só porque grande parte dos negros pobres vivem na favela, mas porque quem vive na favela é vítima da discriminação e do racismo referenciados nas ideias preconizadas pelo conceito de racismo ambiental, o qual, como foi dito, reconhece a junção entre o sujeito de que estamos tratando e o espaço onde

---

ele vive. Stuart Hall sabiamente nos diz que raça “é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica” (2005, p. 63):

Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2005, p.63).

Ou seja, se existem diferenças entre grupos numa mesma sociedade (e certamente, existem), a ideia de raça seria um tipo de sistema classificatório que diferenciaria um grupo de outro e que opera desde muito tempo nas sociedades. Mas a que estas diferenças estariam ligadas? É justamente esse o ponto. Hall afirma que não se trata de questões biológicas puramente; as diferenças entre determinados grupos não diz respeito puramente à genética, ao DNA inscrito na pele, no rosto, nos cabelos. O termo e a noção de raça, “entendida como constituída de espécies distintas” (HALL, 2005, p. 63) não se refere apenas a noções genéticas, mas principalmente, a noções culturais: “a epiderme enquanto um dado da natureza foi transformada em informação cultural” (ATILLA, 2016).

Presente em Salvador no ano de 2000, Stuart Hall, em entrevista para a Folha<sup>24</sup>, fala um pouco sobre um dos pontos mais presentes e cruciais das suas ideias: o relacionamento entre identidade e cultura. Aponta o quão tem trabalhado com uma “concepção não-unitária de cultura”, da mesma forma que trabalha com “uma noção de identidade mais ampla e incompleta”. Quando questionado sobre a importância de estudar a identidade, já que esta se encontra em constante transformação, Hall responde que estamos sempre sendo identificados com uma determinada posição, e que esta posição não permanece a mesma, ela responde a determinadas conjunturas e momentos históricos específicos. Afirma que quando era criança na Jamaica, por exemplo, ninguém chamava as pessoas como ele de negras. Apenas após os movimentos de liberdades civis e liberação negra na Europa e nos EUA foi que ele se deu conta que ele era, de fato, um negro. A identidade negra, portanto, não sempre foi pertencente a ele; ela se tornou a partir de um determinado momento histórico. Esta posição, de acreditar na importância no estudo de identidades, no plural, não como algo fixo, mas em constante transformação, marca uma forma de

---

<sup>24</sup> Texto de Leandro Colling para o jornal Correio da Bahia de 31/07/2000.

pensar específica do autor, que rejeita posições binárias e que preconiza a ideia de identidade cultural não ligada à raiz, à genética, à essencialidade da cor, mas muito ligada à como se percebe e se identifica culturalmente. Isso significa dizer que a noção de identidade, a forma como se percebe no mundo, se molda a partir das questões de cada tempo, do que está em jogo, do que se está discutindo, transformando, permanecendo. O palco dessas tensões, as quais, moldam o curso das transformações, é a cultura.

Voltando ao conceito de raça, no intuito de corroborar nossa constatação que o sujeito que habita a favela, pelas circunstâncias que vivem e pelo signo social que representa, possui identidade, em sua maioria, negra, Hall, também nessa mesma entrevista concebida aqui em Salvador, rejeita a noção genética de raça; a ideia de “negritude essencializada”, que diz que identidade é formada pela cor da pele. Provocado com o questionamento sobre a possibilidade de um branco possuir uma identidade negra mais presente que o próprio negro, ele categoricamente responde: “Se você estiver num ambiente de subalternização, certamente, você pode ter essa identidade”. Isso não significa dizer que a cor da pele, o formato do nariz ou o tipo de cabelo, elementos que se vê a olhos nus, não constituam signos que remetam a uma história sangrenta de servidão com o sequestro dos negros africanos nos tempos do colonialismo das Américas. Como afirma Hall, “que caminho através da história é mais literalmente marcado pelo sangue e a violência, pelo genocídio da *Middle Passage*, os horrores da servidão nos engenhos e a força improvisada?” (HALL, 2015 [1995])<sup>25</sup>. “Frantz Fanon foi arrebatado por essa inscrição da diferença racial na superfície do corpo negro: o que ele chamou de evidência escura e inquestionável de sua própria negritude” (HALL, 2015 [1995]). A nossa grande questão – que encontra nas reflexões de Hall sobre raça um alinhamento de perspectiva – é que hoje o caminho da discriminação e do racismo, como uma herança da escravidão, não se baseia apenas pela cor da pele, ou o tipo de cabelo, o tamanho do nariz ou outros elementos inscritos no físico: a violência e o sangue continuam a marcar histórias de certos grupos e pessoas e, algumas vezes, essas pessoas, aqui no Brasil

---

<sup>25</sup> Afirmção retirada do texto “Raça: o significante flutuante” (Revista Z cultural. Rio de Janeiro, Ano VIII, 2015. Tradução de Liv Sovik. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%ef%80%aa/>) o qual, na realidade, é uma conferência proferida por Stuart Hall em 1995 em Goldsmiths College — University of London e reproduzida em documentário por Sut Jhally © Media Education Foundation, 1996. Está disponível na íntegra, em inglês, ilustrada por fotos e diagramas, no YouTube. Começa no minuto 6’40” da parte 2 do documentário Race, the Floating Signifier, disponível em: [www.youtube.com/watch?v=SIC8RrSLzOs&list=PL9DB8464B43CFAC14](http://www.youtube.com/watch?v=SIC8RrSLzOs&list=PL9DB8464B43CFAC14)



especificamente, não são totalmente negras (retintas), mas morrem por viverem nas grandes favelas, lugares marcadamente de pretos e pobres.

É muito importante salientar que o percurso sobre raça e racismo que se faz aqui se encontra dentro do campo de entendimento sobre como se pode caracterizar a favela, a partir de que elementos a favela faz sentido. As tentativas de conexões entre o espaço físico que comporta a favela; e o sujeito que mora na favela, as quais se utilizam do conceito de racismo ambiental como uma ferramenta analítica que funde esses dois elementos que configuram o lugar palpável; visível da periferia (espaço e sujeito), nos dá algumas importantes ferramentas para tentar entender o lugar simbólico que a favela preenche na sociedade (o lugar da subalternidade, da diferença). A ideia de raça, enquanto algo que classifica, que separa, nos auxilia no entendimento, com base no percurso histórico, das complexidades do que também separa simbolicamente a favela e a constitui num lugar diferente do resto, local das mazelas e onde o mal da sociedade deve ser exterminado. Isso porque, segundo Carlos Atilla (UFBA, 2016), “no cenário das desigualdades sociais do Brasil, o caráter racial figura como determinante: a questão racial é, na realidade, uma questão social” (UFBA, 2016).

Ainda, segundo Carlos Atilla Costa,

A ideia de raça foi definida por Achille Mbembe, como um dispositivo de segurança típico de regimes de segregação. O processo de racialização tem como finalidade assinalar os grupos e fixar os limites de circulação das populações, determinando os recintos que podem ocupar. Trata-se de fazer seleção de populações, marcá-las como “espécie”, ‘serie’ e ‘tipo’, dentro de um cálculo geral do risco, do acaso e das probabilidades, de maneira a prevenir perigos inerentes à sua circulação e, se possível, a neutralizá-los antecipadamente, muitas vezes por paralisação”, presídio ou exílio. (COSTA, 2016)

Foucault, em alguma das aulas ministradas no Collège de France (1975-1976)<sup>26</sup>, começa sua explanação falando sobre como a questão da raça é, a partir do século XIX, retomada em algo muito diferente de como era tratada nos séculos anteriores. Esse algo seria o que ele chama de “racismo de Estado”. É nesse tempo, o autor explica, que se inicia o processo de tomada; de apropriação da vida pelo poder: “se vocês preferirem, uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo” (FOUCAULT, 2010, p. 286).

---

<sup>26</sup> “Em Defesa da Sociedade”, Aula de 17 de março de 1976.

Em outras palavras, segundo Foucault, o direito sobre a vida se relaciona com determinadas técnicas de poder que integram nossa existência e que ditam as regras, as normas mais gerais. Por exemplo, no século XVII e XVIII, as técnicas de poder que controlam nossa vida estavam associadas aos sistemas de vigilância, de onde saíam as hierarquias, as inspeções, os relatórios, toda uma tecnologia que tem a ver com a disciplina no trabalho. Eram técnicas centradas no corpo, sua distribuição espacial (“separação, alinhamento, sua colocação em série e em vigilância”) e na organização de todo um campo de visibilidade (FOUCAULT, 2010, p. 286). Era o poder disciplinar. A partir da segunda metade do século XVIII, aparece algo novo, que é outra tecnologia de poder, o *biopoder*, que não é disciplinar, mas que também não o exclui e não o suprime. Essa nova técnica, segundo Foucault, “tem outra superfície de suporte e é auxiliada por instrumentos totalmente diferentes” (2010, p. 289).

Ao que essa nova técnica de poder não disciplinar se aplica é – diferentemente da disciplina, que se dirige ao corpo – a vida dos homens, ou ainda, se vocês preferirem, ela se dirige não ao homem-corpo, mas ao homem vivo, o homem ser vivo; no limite, se vocês quiserem, ao homem-espécie. (FOUCAULT, 2010, p. 289)

O biopoder se dirige à massa, à multiplicidade dos corpos, o que o autor chama de uma “biopolítica da espécie humana” (FOUCAULT, 2010, p. 289). Os alvos de controle dessa biopolítica são constituídos pelos mecanismos que controlam nossa vida enquanto espécie: o controle da natalidade, de mortalidade, de longevidade, de doenças, da velhice. Aqui, a ciência e a medicina entram como os primeiros objetos de saber e se associam a uma espécie de regulamentação da vida; um controle sob os eventos fortuitos e biológicos que podem ocorrer numa massa viva; suas probabilidades e as formas de compensar seus efeitos (FOUCAULT, 2010, p. 297). Nesse tempo, já se tratava de uma sociedade de explosão demográfica e de industrialização, e os mecanismos, tanto disciplinares de poder (do corpo), quanto os mecanismos regulamentadores de poder (da população) se articulam e se alimentam mutuamente.

Como faz Foucault no texto, aqui também se busca apresentar uma espécie de pano de fundo de onde se quer chegar, explicando um pouco sobre o que o autor objetiva com seus conceitos sobre as tecnologias de poder e, assim, chegar na questão do racismo. O *biopoder* tem como objetivo a vida - no que Foucault descreve como “fazer viver”: o direito inverso do “fazer morrer ou “deixar viver”, enquanto poder e direito sobre a vida

e sobre a morte de que dispunham os soberanos e as leis do direito e contrato social dos séculos XVII e XVIII.

(...) a disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. (FOUCAULT, 2010, p. 289)

O direito de vida e de morte eram, nesse sentido, atributos fundamentais do soberano, enquanto receptor de um poder absoluto – através de contrato social - em troca de proteção e satisfação de determinadas necessidades (FOUCAULT, p. 286). Na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, Foucault aponta uma transformação no direito político, a qual consiste não na substituição do poder dos soberanos de “fazer morrer ou deixar viver”, mas num complemento desse velho direito de soberania, capaz de modifica-lo num direito inverso: o poder de “fazer viver e deixar morrer”. As técnicas de poder detectadas pelo autor que são utilizadas e que “acompanham” essa transformação no direito político são justamente as que se instauram em nome do poder regulamentar sob o homem enquanto espécie: o biopoder diante da massa.

Observa-se que existiu uma transformação no campo do direito – que foi lenta – e a essa transformação corresponde, para além do campo da teoria política, transformações dos mecanismos e das técnicas de poder (FOUCAULT, 2010, p. 288). Como dito algumas linhas antes e respondendo a indagação, tais técnicas não estão mais ligadas ao homem-corpo, mas ao homem-espécie (poder disciplinar e poder regulamentador, respectivamente): indivíduo e massa.

(...) a preocupação com as relações entre a espécie humana, os seres humanos enquanto espécie, enquanto seres vivos, e seu meio, seu meio de existência – sejam os efeitos brutos do meio geográfico: os problemas, por exemplo, dos pântanos, das epidemias ligadas à existência dos pântanos durante toda a metade do século XIX. E, igualmente, o problema desse meio, na medida em que não é um meio natural e em que repercute na população; um meio que foi criado por ela. Será, essencialmente, o problema da cidade. Eu lhes assinalo aqui, simplesmente, alguns dos pontos a partir dos quais se constituiu essa biopolítica, algumas de suas práticas e primeiras das suas áreas de intervenção, de saber e de poder ao mesmo tempo: é da natalidade, da morbidade, das incapacidades biológicas diversas, dos efeitos do meio, é disso tudo que a biopolítica vai extrair seu saber e definir o campo de intervenção do seu poder. (FOUCAULT, 2010, p. 293).

Assim, trata-se de estabelecer não disciplina, mas regulamentação. “Não se trata de um treinamento individual realizado por um trabalho no próprio corpo” (FOUCAULT, 2010, p. 294), mas de considerar o indivíduo “mediante mecanismos globais, de agir de tal maneira que se obtenham estados globais de equilíbrio; em resumo, de levar em conta a vida, os processos biológicos do homem-espécie e de assegurar sobre eles não uma disciplina, mas uma regulamentação” (FOUCAULT, 2010).

Aquém, portanto, do grande poder absoluto, dramático, sombrio que era o poder da soberania, e que consistia em poder fazer morrer, eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a “população” enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de “fazer viver” (FOUCAULT, 2010, p. 294).

Aqui reside a chave da nossa reflexão. No que pode consistir, na prática, tal poder de - ao contrário do poder da soberania - “fazer viver e deixar morrer”? Onde o Estado e o racismo ambiental entram nessa história?

Foucault nos fala que encontramos essas grandes regulações da vida no nível do Estado. Aqui é fundamental lembrar, no entanto, que os dois conjuntos de mecanismos – disciplinar do corpo e regulamentador da vida – para além de não se excluírem, articulam-se um ao outro. Mas voltando ao questionamento, onde enfim se exerce o direito de “fazer viver e deixar morrer” através do poder de regulamentação da vida? Como pode um poder que tem o objetivo de fazer viver, deixar morrer? Como, enfim, exercer a função da morte, num sistema político centrado no *biopoder*? É exatamente aqui que o racismo entra. Para entender melhor e tentar fazer as devidas relações que se pretende, no que tange à reflexão deste trabalho, observa-se:

Como um poder como este pode matar, se é verdade que se trata essencialmente de aumentar a vida, de prolongar sua duração, de multiplicar suas possibilidades, de desviar seus acidentes, ou então de compensar suas deficiências? Como, nessas condições, é possível, para um poder político, reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos mas mesmo seus próprios cidadãos? (FOUCAULT, 2010, p. 304)

Foucault não quer, de maneira nenhuma, dizer que o racismo foi inventado nessa época. Mas acredita que antes o racismo e suas nuances operavam de outro modo e que, a partir do século XIX, foi a emergência do *biopoder* que inseriu o racismo nos mecanismos do Estado.

Foi nesse momento que o racismo se inseriu como mecanismo fundamental do poder, tal como se exerce nos Estados modernos, e que faz com que quase não haja funcionamento moderno do Estado que, em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo. (FOUCAULT, 2010, p. 304).

O racismo, para Foucault, representa uma espécie de “corte” entre o que deve viver e o que deve morrer. “No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores” (FOUCAULT, 2010, p. 304) é uma maneira de separação de que o biopoder se incumbiu para defasar uns grupos em relação a outros. Ora, essa ideia se coaduna bastante com a reflexão do já citado pensador e fotógrafo baiano Rogério Ferrari, que, no documentário baiano “Muros”<sup>27</sup>, produção que trabalhou no registro da relação entre a sua atuação de Rogério como fotógrafo em algumas favelas soteropolitanas, com outros trabalhos de fotografia realizado com povos em situação de refúgio, fazendo as devidas comparações entre a estrutura física das favelas brasileiras e a geografia de onde vivem os palestinos em situação de resistência. No filme, em uma das conversas com um morador da comunidade do Nordeste de Amaralina, em Salvador, a comparação geográfica entre as duas formas que vivem os moradores das periferias brasileiras e os palestinos sob a ocupação israelense, avança para uma reflexão em torno do extermínio de determinados grupos, de determinadas raças. Não parece absurdo tal comparação, uma vez que, a cada dia, se vê o crescimento do número de assassinatos que ocorrem em grande parte das favelas brasileiras. Exatamente sobre isso, Foucault, nos diz: “quanto mais as espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação à espécie (...) a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (FOUCAULT, 2010, p. 305). Nesse sentido, para Foucault – e também para a autora que vos fala – “*a raça, o racismo é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização*”<sup>28</sup> (FOUCAULT, 2010, p. 306); “o racismo é a condição para que se possa exercer o direito

---

<sup>27</sup> Documentário “Muros”, dos cineastas baianos Camele Queiroz e Fabricio Ramos, o qual atuei como diretora de produção. Foi gravado em 2013 nas comunidades soteropolitanas do Calabar e Nordeste de Amaralina, nas quais se passaram oito dias, em média, em cada uma dos bairros, subindo e descendo as ladeiras, vielas e corredores, numa espécie de registro e acompanhamento aqui nas favelas citadas, do trabalho realizado pelo fotógrafo Rogério Ferrari em países de povos refugiados como a Palestina. As relações feitas entre as favelas brasileiras e esses locais apontam para uma espécie de extermínio de determinados grupos, encurralados não apenas geograficamente, mas também politicamente pelo próprio Estado. O filme encontra-se disponível, na íntegra, em <https://curtamuros.wordpress.com/>.

<sup>28</sup> Grifo nosso.

de matar”. E não se fala apenas do assassinato direto: “o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição” são também uma forma de assassinato. Diante dessas ideias, não é absurdo pensar a questão das favelas brasileiras a partir das reflexões sobre racismo inferidas por Foucault. Não é absurdo pensar que as mortes que ocorrem no interior das periferias, pelo próprio Estado através da polícia, são fruto do mecanismo do *biopoder* que condena à morte determinados povos. A própria noção de criminalidade, segundo Foucault – a característica referencial mais associada ao povo da favela e que chancela a atuação da polícia – foi pensada em termos de racismo “a partir do momento em que era preciso tornar possível, num mecanismo de *biopoder*, a condenação à morte de um criminoso ou seu isolamento” (FOUCAULT, 2010, p. 308). Mesma coisa com a loucura ou com outras “anomalias” e tudo que fuja à normalização da vida.

Mas aí, pode-se perguntar, de que raça se refere, quando se fala em periferia, em favela, do povo da favela? Por que são os movimentos negros, em sua maioria, não por acaso, que se incumbem de pensar e lutar contra as mortes nas favelas brasileiras? Voltando para Stuart Hall, em seu entendimento de raça como categoria discursiva, entende-se raça como algo ligado ao cultural, como uma categoria que, sim, divide povos e que se organiza a partir da maneira como pessoas de um mesmo grupo vivem, falam, fazem parte de um mesmo sistema de representação e práticas sociais (HALL, 2005, p. 63). Nesse sentido, é lógico fazer as devidas conexões entre favela, raça, negritude e o conceito de racismo ambiental, no intuito de aprofundar a ideia de que a favela configura um lugar da subalternidade, fruto dos próprios mecanismos de poder, nos quais a televisão faz parte, e nos quais o “deixar morrer” do Estado pode ser evidenciado da maneira mais nítida e inquestionável.

Para finalizar, se faz necessário apontar algumas das devidas conexões entre o povo que vive nas favelas e sua constituição como alvo do racismo o qual refletimos. Não é difícil encontrar as respostas, se atentarmos especificamente para o início disso tudo: o processo de transição da ordem escravocrata à ordem competitiva que emerge com a industrialização iniciada no século XIX (mais especificamente de 1880 a 1960), no Brasil, a qual comanda o início do processo de modernização brasileiro (SOUZA, 2006, p. 154).

Segundo Jessé Souza, nessa transição, o negro e o mulato tiveram “o pior ponto de partida”, posto que “o processo de desagregação da ordem servil e senhorial foi o

abandono do liberto à própria sorte (ou azar)” (SOUZA, 2006, p. 154). Nenhuma instituição, o Estado, a Igreja estavam interessados pelo destino do liberto.

Ao negro, fora do contexto tradicional, restava o deslocamento social na nova ordem. Ele não apresentava os pressupostos sociais e psicossociais que são os motivos últimos do sucesso no meio ambiente concorrencial (...) Neste contexto, acrescentando-se a isto o abandono dos libertos pelos antigos donos e pela sociedade como um todo, estava, de certo modo, prefigurado o destino da marginalidade social e da pobreza econômica. (SOUZA, 2006, p. 155).

Diante das dificuldades de adaptação do negro recém liberto, que, segundo o autor, não teve condições de se ressocializar num sentido de ordem competitiva de trabalho, além de também não contar com uma organização familiar enquanto instância social básica, fez com que a “semente da marginalização” continuasse perante os negros e os mulatos. Isso acarretou sua submissão nas lavouras de subsistência e sua concentração nas então nascentes favelas da cidade.

No que cerne ao foco da nossa discussão, a qual seria a contribuição disso tudo na constituição das favelas brasileiras, voltando às ideais em torno do racismo ambiental, Arivaldo Santos de Souza nos diz que

O padrão de localização ambiental de negros no Brasil colonial assumiu foros de indignidade próprios do regime escravocrata brasileiro e também orientou indiretamente a distribuição espacial dos negros no Brasil República, por exemplo, nas ocupações urbanas irregulares ou nas comunidades remanescentes de quilombos (...) A revolução industrial europeia e suas consequências na economia mundial e na organização social da vida deixaram um legado urbanizador para o mundo. O racismo ambiental assumiria feições urbanas, vez que não ocorrera uma mudança fundamental das relações entre as diferentes raças no país. Influenciada pelo projeto republicano estadunidense e mantenedora do racismo, a democracia cordial brasileira foi inviabilizada pela violência do racismo. As cidades brasileiras, criadas para defesa do território, importação de bens e para funcionar como sede administrativa, compunha uma constelação urbana que foi profundamente alterada com a industrialização do fim do século XIX. O surgimento das favelas (ambiente confinador de milhões de negros) data desse período, e, mais tarde, esse espaço experimentará uma expansão e um crescente número de conflitos. (SOUZA, 2015, p. 75)

Mais uma vez se volta à questão de que a marginalização desses grupos não é causada simples e puramente pelo teor de melanina na pele. Essa constatação não nega,

no entanto, os efeitos sociais e históricos que as teorias genéticas sobre raça, as quais disseminavam a hierarquia entre os povos e o pensamento da inferioridade biológica e cultural dos negros, empregaram nas sociedades ocidentais. Como efeito da divisão dos povos em raças baseada na cor da pele, Jessé Souza afirma que o racismo e o preconceito, hoje, enquanto processos ocorridos a partir do que aconteceu com os negros no fim da escravidão e do sistema colonial, “se referem a certo tipo de “personalidade”, julgada como improdutiva e disruptiva para a sociedade como um todo” (SOUZA, 2006, p. 159).

O abandono que se fez real no fim do sistema colonial, e que gerou as condições de inadaptação da população negra, delegou a essas pessoas um tipo de vida marginal, que mais tarde, se materializou numa guerra da sociedade contra uma “ralé”, que por muito tempo foi capaz de representar e descrever quem vive nas periferias urbanas brasileiras atuais.

A versão moderna desta “ralé”, portanto, não é mais oprimida por uma relação de dominação pessoal que tem na figura e nas necessidades do senhor, como vimos da análise de Freyre e Carvalho Franco, seu núcleo e referência. No contexto impessoal moderno, também no periférico, são redes invisíveis de crenças compartilhadas pré-reflexivamente acerca do valor relativo de indivíduos e grupos, ancorados institucionalmente e reproduzidos cotidianamente pela ideologia simbólica subpolítica incrustada nas práticas do dia a dia que determinam, agora, seu lugar social. (SOUZA, 2006, p. 182)

### 3.1 ONDE O RACISMO E A FAVELA SE CRUZAM: ESPAÇO FAVELA X SUJEITO FAVELA

As noções em torno do racismo ambiental tecem relações bastante oportunas entre ambientes perigosos, raça e pobreza, sendo que a própria ideia de ambiente é ressignificada nas reflexões que nasceram da atuação de movimentos de justiça ambiental nos EUA, na década de 1980, que foi quando o conceito de racismo ambiental apareceu como mais força (SOUZA, 2015). Segundo Arivaldo, esses movimentos acabaram por ressignificar a ideia de ambiente em comparação à ideia de ambiente utilizada pelos movimentos ambientalistas clássicos, porque fundamentaram a ideia de ambiente também como o lugar onde pessoas moram, trabalham, aprendem e se divertem (SOUZA, 2015, p. 32). Com o amadurecimento desses movimentos de justiça ambiental ligados a



movimentos negros nos EUA, a noção de ambiente, nesse sentido, passa a incorporar mobilidade e desenho urbano.

(...) não se trata de um sistema biofísico sem pessoas. Pelo contrário, trata-se de um sistema geográfico que comporta pessoas e suas atividades diárias de trabalho, moradia, recreação, devoção, deslocamentos urbanos e toda uma gama de atividades necessárias à fruição da vida que requeiram a disposição do espaço geográfico. A noção ampla de ambiente abriga, assim, os espaços urbanos que criam disparidades pela falta de serviços ambientais, ou pela não oferta de equipamentos urbanos (SOUZA, 2015, p. 33)

No contato com essas ideias, entende-se por riscos ambientais não apenas aqueles ligados à poluição e ao contato com rejeitos de indústrias implantadas próximas a essas áreas, mas também às altas taxas de violência; à possibilidade de deslizamento de terra e de casas pelas chuvas; o pouco espaço de circulação; as casas com áreas muito pequenas em razão da falta de espaço e ao visível “amontoamento” das casas, dispostas de formas muito próximas e muitas separadas por becos e não ruas. Aqui, Arivaldo chama a atenção para “a existência de uma crise ambiental enfrentada por comunidades negras, a qual pode ser bem representada pela dificuldade que comunidades de descendência africana enfrentam para acessar direitos territoriais (ambientais). Para o autor, os estudos relativos à diáspora africana oferecem bons elementos para se pensar articuladamente a referida crise ambiental, visto que os escravos e os negros configuraram grande papel na formação das sociedades, das economias, dos sistemas políticos e culturais dos países que se criaram sob o sistema escravocrata. Ou seja, a tentativa de interpretar a crise ambiental enfrentada por comunidades negras deve ser mediada pelo estudo da formação política da região (no caso do Brasil, a formação de muitas das grandes favelas urbanas no contexto da ditadura militar e seu desenvolvimento no período de redemocratização) que, em seus aspectos coloniais e pós coloniais, legou um padrão de desigualdade territorial para seus atuais habitantes. Nesse sentido, a paisagem é fruto de um processo social de produção espacialmente seletivo, o qual sempre foi marcado pelo acesso desigual à terra, à água potável, ao ar puro. “As repercussões da institucionalização do regime colonial nas Américas, inclusive no ordenamento jurídico, contribuiu para que a transmissão e atualização dos mecanismos de formação espacial fossem transmitidos e/ou atualizados no presente.

Na perspectiva do racismo ambiental, os elementos oferecidos pelos estudos relativos à diáspora africana para se pensar suas ideias, para além de a diáspora ter tido

como consequência mor a presença de africanos na constituição da nossa sociedade, tem-se o fato de que os diferentes estados-nação que receberam os escravos (diversos) criaram condições similares para o povo negro da diáspora. Isso não significa dizer que as experiências dos diversos povos da diáspora africana são homogêneas, iguais, mas que existem aspectos em comum, os quais geraram uma espécie de padrão de distribuição e acesso desiguais a ambientes sadios para se viver entre brancos e negros. É como se os “diferentes estados-nação americanos tivessem criados condições similares para o povo negro da diáspora, o qual é diverso” (SOUZA, 2015, p. 70).

Pessoas de diferentes partes da diáspora africana enfrentam problemas similares em razão, dentre outras, a) da combinação de falta de personalidade jurídica, durante o período colonial, com a natureza do regime sucessório que privilegia a perpetuação da propriedade na mãos das elites nacionais; b) da condição de cidadãos de segunda classe de países com economias primárias voltadas para o abastecimento das metrópoles com culturas tropicais e metais preciosos; c) das comunidades africanas e seus descendentes terem sofrido um processo artificial de unificação e racialização e d) do compartilhamento da experiência de tomadas de decisão influenciadas pelo racismo científico e social darwinismo, sobretudo de planejamentos urbanos voltados para a transformação racial e social dos centros urbanos. (SOUZA, 2015, p. 70).

Nesse sentido, entende-se que as diferentes comunidades da diáspora negra, em razão do regime colonial e seu legado, enfrentam um mesmo problema de desigualdades ambientais que se baseiam em questões raciais e que, por isso, a forma de enfrentar essas questões se relacionam umas com as outras (as desigualdades se referem às dificuldades para ter acesso a recursos básicos, como água, terra, habitação). Isso porque, segundo Arivaldo, a noção de diáspora é pensada tanto em termos políticos, como de identidade. “A dimensão política se refere a certo grupo de pessoas, e a dimensão da identidade a certo tipo de formação que confere a noção de pertencimento para uma comunidade que transcende as fronteiras nacionais”. Ou seja, quanto a esta última, embora espalhadas nas diferentes nações configuradas a partir da escravidão, as pessoas de descendência africana fora da África se identificam como tal e sofrem consequências semelhantes quanto aos racismos, incluindo o racismo ambiental.

(...) vestígio da entusiástica aceitação nacional da inferioridade racial é a raiz das desigualdades ambientais de hoje em comunidades marginalizadas. Com isso, o que se quer dizer é que regras escritas e não escritas de nossas sociedades tem veiculado a ideia de que pessoas indesejáveis devem viver em lugares indesejáveis (...) a construção do “outro” permite tomadores de

decisão construirão cidadãos sem direitos a um ambiente saudável e limpo. Isso se refere ao conhecimento desenvolvido em torno da ideia de raça e inferioridade racial, e suas consequências. (SOUZA, 2015, p. 74)

Puxando essa questão para o nosso problema, teme-se que, em determinados diálogos, sorrisos, trocas de pergunta e respostas que se estabelecem nas conversas entre Regina Casé e esse sujeito alvo do racismo contemporâneo, haja uma espécie de romantização dos problemas enfrentados por quem vive nas favelas. São projetos que, de fato, abrem espaço para essa confluência de territórios distintos e que, por isso, se colocam como “celebrador das diferenças”, como idealizador da luta contra o preconceito, da superação das desigualdades.

Nos chama a atenção, e isso será exemplificado e aprofundado no terceiro capítulo desse trabalho, como os problemas, os dramas, os “perrengues” advindos de uma vida sem muitos recursos capitais, é motivo de riso, de confraternização. De certo, Regina Casé dá visibilidade a muitos projetos bacanas, histórias de luta, a criações artísticas e de bens culturais que mostram o quanto se pode transformar a situação de precariedade e de insucesso do povo da favela. Isso sempre emociona, instiga, nos dá a sensação de que se está no caminho da transformação das estatísticas de racismo, de criminalidade, violência e marginalidade das favelas. Mas é fato que o cerne da questão nunca vem à tona. E, para nós, o cerne da questão é justamente os fatores que incidem socialmente e que acabam por determinar, na prática, o lugar da favela como o da criminalidade, da violência, do tráfico, da morte.

Por outro lado, não se tem como negar que nessa troca comunicativa, em que muitas e muitas pessoas estão paradas, dando seu tempo para escutar o que está sendo dito nos programas, pessoas que não se costumava ver falando na TV podem ser vistas e ouvidas. Não por acaso, Regina Casé é tão bem quista e respeitada por nomes como Mano Brown, Lázaro Ramos, Gilberto Gil, quanto outros tantos que alcançaram sucesso depois que apareceram ali ou de terem sido notados por ela e sua equipe, antes de tudo. Quanto a isso, na edição do *Esquentar!*, gravada e exibida em comemoração ao seu aniversário de 61 anos (programa exibido dia 01 de março de 2015), muitos desses nomes participaram do programa e foi possível observar com mais afinco, por se tratar de um programa de celebração ao seu aniversário, o quanto de admiração inúmeros artistas e outros grandes nomes do cenário cultural nacional nutrem pela atriz. Nesse programa,

(...) um dos primeiros momentos a serem destacados acontece quando Glória Maria conta uma história sobre a festa de aniversário de Regina Casé do ano anterior, na qual as filhas estavam felizes porque “tinha todo mundo”, fazendo referência ao fato delas “estarem acostumadas a só irem em festas com brancos”. Segundo ela, foi a primeira vez que elas viram todo mundo “junto e misturado”, fazendo alusão à um dos lemas do programa. (...) no quesito musical, alguns convidados e membros da roda de samba destacaram uma característica de Regina Casé, como alguém que dá oportunidade para vários talentos, antes desconhecidos e que agora alcançaram reconhecimento nacional, como por exemplo, Mumuzinho, Ludmilla, Leandro Sapucahy e Gaby Amarantos. A cantora paraense acrescentou ainda que “o Norte tá no *Esquenta!*, que o Nordeste vê o *Esquenta!*, que o Brasil está no *Esquenta!*”. DJ Malboro, que diz ser o DJ das festas de Regina Casé, comentou que a mesma ia aos bailes funks que ele fazia pela cidade. Afirma ainda que: “Quem mais promove a igualdade social através da música é Regina Casé”. Tal fala é reforçada pelas imagens de programas anteriores apresentados por ela (Central da periferia - 2006, Na Geral - 1994, Programa Legal -1991), no qual artistas hoje reconhecidos são mostrados antes da fama, mas já aparecendo nesses programas como talentos brasileiros. Outro momento relevante aconteceu quando o filho do rapper Mano Brown, Jorginho, parabenizou a apresentadora no palco junto com sua mãe e irmã, agradecendo por representar “nosso povo na televisão”. Regina responde então: “Tudo que eu prego no *Esquenta!* eu aprendo com essas pessoas”. Eliane, companheira do rapper, fala de quando conheceu Regina gravando Central da Periferia, de como ela percebeu que eles “não iam voltar pra cozinha, que está acontecendo uma revolução e não tem como voltar atrás”. Mano Brown, que se recusa a aparecer na Rede Globo, enviou um áudio com os parabéns. Regina agradeceu, pois “mesmo que a cara dele não tenha aparecido, ele mandou a voz, porque a voz dele que move a gente e inspira esses meninos”. (OLIVEIRA, 2012)

A ambivalência da figura de Regina Casé nos mostra o quão complexa é sua atuação. Ela mesma, que se identifica enquanto metade índia, metade preta, meio nordestina (por ser neta de um), aliada à sua trajetória no teatro e na televisão (as escolhas do que tornar visível ao longo de mais de trinta anos de televisão) criou as ferramentas para construção de um capital simbólico tão especificamente popular e ligado às diferenças - sendo quem é na televisão brasileira, tem o poder de atuar como “parceira” na defesa por reconhecimento midiático de determinadas minorias - que permite com que circule com tamanha maestria e respeito por determinados territórios que abrigam essas mesmas questões minoritárias, como a periferia e o movimento negro . Sobre as relações que foram estabelecidas entre a atriz e esses territórios, e usando o programa em comemoração ao seu aniversário de 61 anos como peça chave na observação disso, na edição salienta-se a presença de Celso Athayde, fundador da Central Única das Favelas

(CUFA) e um dos idealizadores da Liga de Blocos de Carnaval Afros do Rio de Janeiro; e também do Vovô do Ilê Aiyê, presidente do primeiro bloco afro de carnaval de Salvador e uma das instituições de valorização da cultura negra mais efetivas do Estado da Bahia. Nesse programa, o fundador e presidente do Ilê afirmou que nunca viu “tanto negão na televisão, só no *Esquenta!*”.

### 3.2 “CARA DE POBRE”, NETA DE NORDESTINO: O PROTAGONISMO DE REGINA CASÉ

Assumidamente influenciada pela questão de ser descendente de nordestinos, Regina Maria Barreto Casé nasceu em fevereiro de 1954, em pleno carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Aos 15 anos foi morar com a tia “Julinha”, de 78 anos, em Copacabana, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, onde pôde ter os primeiros contatos com o teatro. Nessa época, estudava na tradicional escola católica Sacre-Coeur de Marie (NERY, 2012, p.19), na qual o ciclo de amizade a levaria a um grupo de meninos de outro colégio católico, o Santo Inácio, os quais faziam teatro e, na época, estavam montando a peça “Esperando Godot”. Esses mesmos meninos frequentariam um curso de “teatro do absurdo” e foi a partir daí que Regina Casé, mesmo sem a pretensão de ser atriz, começou e continuou fazendo cursos de teatro, acabando, segundo ela mesmo afirma, virando “atriz mesmo” (NERY, 2012, p.20).

“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 se inteligente, para ser intelectual, para ser artista”. (HOLLANDA, 2004, p.26)

Regina Casé teve inúmeros exemplos na família de profissionais ligados à arte e à comunicação. O pai, Geraldo César Casé, trabalhou com publicidade e depois foi para a televisão, onde ocupou cargos de diretoria na TV Bandeirantes, na TV Excelsior e na TV Globo, emissora onde foi responsável pela primeira readaptação para TV do *Sítio do Pica-pau Amarelo* (1977), livro de Monteiro Lobato. A mãe, Heleida Barreto Casé, também trabalhou em televisão e tinha como principal ofício o teatro de bonecos, com o qual percorria toda a rede fundamental de ensino fundamental do Rio de Janeiro com seus fantoches e marionetes. Sempre contava com a companhia da própria Regina Casé, que trabalhava junto com ela nas encenações e histórias. O casal, que se separou quando

Regina tinha apenas 10 anos, teve cinco filhos, todos hoje trabalhando na área de comunicação, mas, certamente, Regina Casé é a filha de maior sucesso.

Nessa tentativa de descrever um pouco da vida de Regina Casé, antes de ela se tornar umas das apresentadoras de televisão de maior prestígio do Brasil, no que cerne à herança profissional, o que se busca é entender um pouco da figura da atriz e humorista; mais especificamente que pode justificar o maior diferencial que compõe sua atuação enquanto comunicadora que, dentre suas principais características, está certamente a coisa do circular com tamanha maestria no meio popular, do se colocar como uma mulher do povo, que busca sempre, em tom descontraído, próximo, informal e bem humorado, mostrar ao público que lhe assiste, o “novo”, o “diferente”, o que não estamos acostumados a ver na televisão. Essa sempre foi sua motivação. O que nos instiga nesse ponto é que esse “novo” que Regina Casé se apropria para mostrar ao telespectador o que não se conhece de perto, na realidade, são pessoas, histórias, práticas culturais que sempre vislumbravam certa invisibilidade na estrutura social.

Regina Casé começou sua vida profissional como atriz em meados dos anos 70, e costuma explicar sua escolha pela carreira como uma espécie de “sina genética”, algo que ela não podia lutar contra, já que o avô era radialista, o pai e a mãe envolvidos com televisão e teatro e ela costuma afirmar que possuía certa implicância com a ideia, não se identificava muito com o universo do teatro.

Eu acho que eu já vim pronta, praticamente; pouca coisa mudou. Acho que não tinha saída, não só pela sina genética, mas também pelo pouquinho que o meio poderia ter contribuído de alguma forma, seja para ser química, matemática ou física. Desde pequena, acho que não teria tido muita escolha; estava na cara que eu ia ser artista ou alguma coisa assim (CASÉ, Memória Globo)

No embalo de seguir a turma da escola no “teatro do absurdo”, conheceu o ator e diretor Hamilton Vaz Pereira, com quem veio a se relacionar amorosamente, e com quem, anos depois, fundou o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, famoso grupo teatral amador que movimentou o cenário cultural carioca na década de 1970.

Fundado cooperativamente em 1974 por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto, Daniel Dantas e Luiz Fernando Guimarães, 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 para retratar sua geração. (...) Regina Casé e muitos dos integrantes do *Asdrúbal Trouxe o Trombone* passaram, nos 10 anos de existência do grupo, de jovens e amadores atores a profissionais reconhecidos e cobiçados do setor. (NERY, 2012, p. 22)

Após viajar o Brasil inteiro ao longo dos 10 anos de existência do grupo (1974 – 1984), Regina Casé começou a atuar em filmes<sup>29</sup> e nos anos 80 engatou a sólida relação com a TV Globo, emissora a qual chegou a declarar que jamais trabalharia<sup>30</sup>. Sobre sua entrada na televisão, a atriz afirma que “não tinha mais sentido fazer espetáculos para pessoas que iam ao Canecão pagando um dinheirão” (HOLLANDA, 2004, p. 28). E foi assim que Regina adentra o “meio mais popular do país” (NERY, 2012, p. 22), encontrando o espaço ideal para levar adiante o seu humor esculachado, suas ideias e a forma de se comunicar mais exuberante e coloquial do país, até então.

(...) na verdade, eu faço *Asdrúbal* até hoje, porque eu não queria fazer teatro, e continuo achando que não queria mesmo. Eu queria fazer uma coisa que o *Asdrúbal* foi, e acho que até o meu trabalho na televisão, no cinema e em outras áreas, depois, sempre foi uma correspondência daquilo, que não necessariamente é teatro. (MEMÓRIA GOBO)

Assim, segundo Regina, a troca do teatro pela televisão se dava por uma necessidade de migrar para outro meio que teria capacidade de atingir pessoas de todas as classes sociais, diferentemente do teatro onde ela “só falava com pessoas de classe média alta”<sup>31</sup>. A atriz completa: (...) “então fui para TV, que é um veículo que atende minhas necessidades” (MEMÓRIA GLOBO).

Apontada como um dos poucos talentos cômicos feminino surgidos tanto no teatro, na década de 1970, quanto na TV, na década de 1980, Regina Casé levou para a televisão, além da sua comicidade, um carisma e uma facilidade na forma de se comunicar que se desenvolveu e se consolidou na TV, lugar onde ela explorou mais veementemente uma necessidade de contato maior com seu público. Desde os tempos do *Asdrúbal* e todas as

<sup>29</sup> Filmes que atuou enquanto ainda existia o *Asdrúbal*: *Chuvas de Verão* (1978), *Tudo bem* (1978), *Os Sete Gatinhos* (1980), *Eu te amo* (1981), *Corações a Mil* (1982), *O Segredo da Múmia* (1982) e *Onda Nova* (1983).

<sup>30</sup> “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.

<sup>31</sup> Em entrevista para o programa *Viva o Sucesso*, do Canal Viva, exibido em 07/03/2013. Disponível em <http://canalviva.globo.com/especiais/mais-da-tv/materias/regina-case-abre-seu-album-de-fotografias.htm>. Acesso em 05/2016.

inovações inerentes ao modo de atuação dos atores que compunham o grupo, a atriz já demonstrava a característica de mexer com as pessoas na plateia, de falar com elas, fazer com que interagissem com o espetáculo e estabelecendo uma relação de proximidade e empatia com o público que lhe assistia. Na realidade, tanto o *Asdrúbal*, quanto a TV Globo se configuraram como espaços nos quais Regina Casé pôde explorar um determinado modo de se colocar, de falar, de interagir, que tem como formatação a irreverência e a comicidade próprios da atriz.

“Quando eu só fazia teatro, detestava a hora de estar no palco. Qualquer peça que tenha feito até hoje, tinha cena de plateia. Durante a temporada, eu descia, fazia perguntas, sentava no colo de alguém. E aquela parte acabava tomando um ou dois terços da peça”. (MONTEAGUDO, 2005)

Tudo isso permitiu à Regina percorrer uma trajetória bem específica, impregnada de performances de enaltecimento do popular, que a colocou numa espécie de patamar do que Ohana Boy Oliveira<sup>32</sup> chama de “antropóloga midiática do popular” e uma “cartógrafa da alteridade” (OLIVEIRA, 2016)

Entendo a performance da mesma como uma construção enquanto “expedicionária das mídias”, uma artista múltipla que faz um “trabalho de campo midiático”, atuando no intuito de fazer uma cartografia do outro. Dessa forma, esses aspectos, fortemente associados à parceria com o antropólogo Hermano Vianna, configuram um capital simbólico fundamental para a legitimação de Regina Casé enquanto apresentadora. Considero que a mesma é representada (reconhecendo as ambivalências das representações sociais) como possível “tradutora e intérprete” da diferença, quanto aquela autorizada a fazer a mediação entre o universo da televisão e os territórios nos quais busca os elementos para os programas, majoritariamente compostos por espaços estigmatizados tais como favelas, periferias, subúrbios e comunidades tanto do Rio de Janeiro (caso do *Esquenta!*, por exemplo) quanto do Brasil e do mundo (nos programas *Brasil Legal*, *Minha periferia é o mundo* e *Central da Periferia*, principalmente). Na maioria das vezes, esse contato com tais territórios é configurado em um tom de informalidade, através de entrevistas que pretendem ser conversas cotidianas, com o menor distanciamento possível entre a apresentadora e o entrevistado. (OLIVEIRA, 2016)

---

<sup>32</sup> Ohana Boy Oliveira é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e possui a pesquisa intitulada “*A trajetória de Regina Casé como “antropóloga midiática do popular”: mediações culturais e estratégias de programação televisiva*”, em andamento e embasado pela dissertação de mestrado “*O que o mundo separa, o Esquenta! junta?*”: como representações e mediações ambivalentes configuram múltiplos territórios, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense, entre os anos de 2013 e 2015.



Assim como para Ohana Boy (2016), para nós também é bastante relevante problematizar o discurso de Regina Casé sobre si mesma, uma vez que seu posicionamento e também os projetos que ajuda a criar, já há algum tempo, atuam sob a ideia de superação das desigualdades, de rompimento da invisibilidade social, de celebração das diferenças, quando também se trata de uma naturalização do seu papel enquanto “expedicionária da mídia”; enquanto mediadora de mundos distintos. Em outras palavras, mais do que estar associada à determinado aspecto “natural” da sua personalidade ou na sua experiência de vida, no que cerne à trajetória social, entende-se que essa postura da apresentadora esteja mais ligada a um projeto profissional bem elaborado e que se articula mutuamente à proposta de vários, senão todos os programas de televisão criados por ela.

Não por acaso, a atriz é alvo constante de críticas e dúvidas sobre o seu lugar de fala, uma vez que nasceu e cresceu numa classe social mais elevada, e pela forma como atua, dar a entender que nasceu e cresceu na periferia, na subalternidade, instâncias que sempre a fascinaram de alguma forma. O que se entende é que suas experiências (de observação) em torno do popular, o seu contato com a periferia, com o subalterno, aliada à trajetória profissional como atriz e comunicadora (que é capaz de associá-la a uma mulher do povo) dão as ferramentas para Regina configurar-se como uma espécie de mediadora cultural (que não se aplica apenas à ela, mas também à equipe envolvida em todos esses trabalhos, como Hermano Vianna enquanto criador de programas de televisão e Guel Arraes enquanto diretor de núcleo da emissora), no sentido de ir lá no desconhecido, saber como é e depois vir contar, não apenas informando, mas gerando valores sobre o que se fala. Regina Casé, mesmo nunca vivido as dificuldades das pessoas que costuma dar visibilidade na televisão, é sempre associada à questão popular.

Em entrevista concedida sobre sua última atuação como atriz - depois de muitos anos sem atuar - no filme *Que horas ela volta* (2015, direção de Anna Muylaert)<sup>33</sup>, no qual interpreta uma empregada doméstica (personagem pensada para ela), Regina diz

(...) meu personagem, que acho que faço bem e ganhei prêmio, modéstia à parte, é feito em cima da observação. Eu observei isso a vida toda no Brasil Legal: como a mulher catava piolho, como arrumava o cabelo, como penteava o filho, como cortava a cana.

---

<sup>33</sup> Em entrevista para o artigo *Regina Casé chega aos 61 anos com tudo em cima: "sem botox"*, concedida em 2015, na ocasião de uma coletiva sobre a gravação de episódio especial do *Esquentar!* em comemoração aos seus 61 anos. Disponível em <http://diversao.terra.com.br/tv/programas/regina-case-chegaaos-61-anos-com-tudo-em-cima-sem-botox.8cd3d3ac277cb410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>. Acesso em 03/201.

Eu guardava tudo e achava que nunca iria usar. Aí veio do filme do Andrucha (Eu, Tu, Eles) e usei. No caso desse filme, mais ainda. Nasci em Copacabana, com pai e mãe trabalhando fora. Eu dormia, depois do almoço, como o irmão da minha empregada na mesma cama. Ele ia filar almoço lá em casa. Eu ajudava as empregadas do apartamento do lado a alisar o cabelo, com aquele pente de ferro que ia no fogo. Adorava o cheirinho. Meu mundo era aquele. Nem precisei fazer laboratório. (REGINA CASÉ CHEGA... informação internet)

A dinâmica que envolve a atuação do mediador cultural (OLIVEIRA, 2016) diz respeito ao estabelecimento de pontes entre mundos diferentes pelos quais circula, criando “espaço de convergência, estabelecendo pontes e conexões entre pessoas, instituições e saberes oriundos de diversos universos culturais” (KUSCHNIR, 2001, p. 160 apud OLIVEIRA, 2016, p. 160). Além de usufruir de uma posição social privilegiada, seu papel é estratégico porque pode interferir e influenciar a vida daqueles que estão em seu campo de ação. É interessante pensar em Regina Casé e seus projetos enquanto mediadores culturais porque a postura de estabelecer encontros no estilo “tudo junto e misturado” (OLIVEIRA, 2016), rompendo barreiras e transitando por territórios distintos, garante ser o que Ohana Boy Oliveira (2016) chama de “conformação através da convivência harmônica entre classes sociais distintas, acomodando o conflito e a possibilidade de transformação das estruturas sociais”; uma espécie de apaziguamento das diferenças. A autora completa:

Essa chave de negociação utilizada, da harmonização dos conflitos aliada ao carisma da apresentadora, acaba deixando o público com dúvidas acerca da veracidade de sua atuação como mediadora, em alguns casos. Em seu próprio discurso, tanto no *Esquenta!*, quanto nos programas anteriores, Regina Casé ratifica a questão de ter “cara de pobre”, de “meio branca, meio preta, meio nordestina”, ou seja, o fato de ter um rosto comum que nunca seria de “mocinha” de novela. Tais afirmações apelam para um contato mais direto com o público, afastando a ideia de uma artista intocável. (OLIVEIRA, 2016)

E afastando também o fato de que, mesmo que se sinta parte de um mundo diferente do que nasceu e cresceu, mesmo que o pobre tenha se tornado uma questão para ela, Regina Casé é rica, poderosa, influente e sua figura complexa suscita muitas controvérsias e curiosidades. Detectando o que acredita-se ser um apaziguamento das diferenças entre o subalterno e o privilegiado, ela possui todo um respeito e respaldo do meio artístico, intelectual e de grandes nomes no cenário cultural. Se, por um lado, sua postura, a partir

da proposta de uma convivência harmoniosa e da forma como periferia é representada naquele espaço, reforça os papéis sociais, por outro lado, Regina Casé dá visibilidade a atores sociais símbolos de transformações para o momento vigente. São pessoas que carregam potencial transformador no sentido de viverem de algum modo além das fronteiras dos tempos atuais, ultrapassando a ordem comum e a repetição do que se tornou legitimado, configurando pontos da ordem do emergente. Sobre isso, se pode citar como um exemplo, o ator Lázaro Ramos e sua participação em algumas edições do *Esquenta!*, falando sobre a presença do negro em papéis de destaque na televisão. O ator, de fato, representa um contraponto no quadro de destaques geralmente dado a atores brancos e com feições europeias. Sua presença no *Esquenta!*, falando sobre sua trajetória e alcance, juntamente com sua esposa, a atriz Taís Araújo, configuram a possibilidade de emergência e insurgência a partir das suas vozes enquanto negros que tomaram o espaço do massivo.

### **3.2.1 A identidade construída por Regina Casé: nordestina e negra**

Regina Casé é uma das figuras públicas mais conhecidas do país. É muito difícil encontrar alguém que, não apenas nunca tenha ouvido falar sobre ela, mas que não seja capaz de descrevê-la com suficiente clareza e facilidade. É importante para este trabalho tentar desbravar algumas ambiguidades da trajetória da atriz e apresentadora, justamente porque ela sempre esteve conectada ao popular e às histórias de vida que compõem a vida do povo mais pobre, muito entanto tenha nascido em uma classe social bem distinta da de quem costuma retratar em seus programas de entretenimento. Tal prática midiática, nada nova na televisão brasileira (o popular na televisão), com Regina Casé e sua equipe, ganha outro patamar e outros contornos, simplesmente porque sua história com a questão popular auxiliou, e muito, na formação da sua identidade e da sua trajetória profissional. Quando perguntada sobre a origem de sua identificação com a cultura popular, ela afirma

“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 olhar”. (MONTEAGUDO, 2005)

Pelo convívio e relação que possuía com as empregadas da sua casa, Regina afirma que recebeu uma “educação humanitária” dos seus pais. Passava muitos de fins de semana

na casa da empregada numa favela próxima ao bairro da Lagoa e nunca cansa de repetir que, por isso, quase tudo que tem de bom nela “veio de um nordestino pobre ou de um preto favelado” (REGINA CASÉ apud MONTEAGUDO, 2005).

Todas essas referências aos pobres demonstram claramente uma preocupação de Regina Casé com a questão, seja pelo fato de a pobreza estar “estampada” em seu rosto, como ela acredita, seja por conta das diferentes influências recebidas em sua vida: a saga nordestina de seu avô (que chegou a passar fome e dormir na rua antes de consolidar-se profissionalmente), a “educação humanitária” recebida de seus pais, as viagens pelo Brasil com o Asdrúbal, a vivência na Zona Sul carioca, entre tantas outras possíveis. (NERY, 2012, p. 30)

É bem comum escutar ou ler as referências que Regina faz sobre si mesma como possuindo “cara de nordestina”, “cara de pobre”. Do Nordeste, o que a faz se identificar como “nordestina”, seria a descendência do avô, nascido em 1902, e as lembranças que guarda ou de que ouviu falar sobre ele.

Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, de ter sido durante a vida toda moradora da Zona Sul da cidade, de ter um pai diretor de TV, um avô bem sucedido da profissão radiofônica (e posteriormente televisiva também), e ser ela mesma uma funcionária da maior emissora de televisão do Brasil, Regina frequentemente 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 pobre<sup>34</sup> e que em ambientes de “pobre e favelado” e em países de terceiro mundo se passa como nativa. (NERY, 2012, p. 25)

Sobre sua fisionomia, em muitas de suas falas, a apresentadora se classifica como fora de um padrão hegemônico de beleza, atribuindo, muitas vezes, sua aparência física à própria ascendência nordestina do seu avô: “Tenho essa cara de pobre, meio branca, meio preta. Eu não ia fazer a mocinha da novela” (REGINA CASÉ apud NERY, 2012, p. 29). Nesse sentido, atribui muito do que se tornou profissionalmente a esse fator, sendo que, o não ter o padrão de beleza ideal se configura como a motivação para criar um lugar específico para atuar profissionalmente:

“Ninguém me tira para dançar, eu é que atravesso o salão e tiro. Gostaria que fosse o contrário. 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 criar um lugar, a construir um caminho peculiar”. (REGINA CASÉ, 2003)

Sobre isso, em outra afirmação, ela diz

“Eu precisava produzir, porque ninguém iria me convidar para fazer o que eu queria fazer. Ninguém nunca me tirou para dançar; sempre fui eu, mas dancei a vida inteira, namorei a vida inteira, trabalhei a vida inteira e atuei a vida inteira. Mas sempre pedi os meninos para namorar, sempre tirei para dançar, sempre produzi as peças, sempre inventei os programas, montei as equipes, vendi as ideias. Porque eu tinha que achar um lugar para mim: a outra opção era não ser feliz”. (MEMÓRIA GLOBO)

Em algumas de suas falas, Regina afirma, inclusive, que seu tipo físico facilita a integração com o povo. Isso nos mostra o quão sua identidade; a forma como constrói sua imagem – e a partir disso, condiciona suas relações com as pessoas e com o mundo - serviu de base para sua atuação profissional e a criação de programas de entretenimento com foco no popular e com uma maneira bem particular de narrativa na televisão brasileira.

### 3.3 A FAVELA NA TV

Desde a retirada dos programas do Chacrinha do ar (*Discoteca do Chacrinha* e *A Hora da Buzina*, retirados do ar em 1972) - mesmo sendo um dos líderes de audiência - não havia na Globo outra atração com uma dinâmica tão popular e onde se podia ver e ouvir os cantores da ala “brega” da música brasileira na televisão. Segundo Sarah Neri (2012, p. 69 e 70), a saída dos programas do Chacrinha se dava pelo fato de aqueles tipos de programas não obedecerem ao novo “Padrão Globo de Qualidade”, o qual não incluía a visibilidade de cantores tidos como “cafonas”, sem reconhecimento da crítica e associados ao “atraso”, ao “subdesenvolvimento” e à “pobreza” (ARAÚJO, P. 343 apud NERI, 2012, p. 71) O próprio processo de inferiorização de um tipo de música tida como “brega”, que não se incluía na vertente da “tradição”, a qual “busca uma origem autêntica de nossa música em nomes como Ismael Silva, Noel Rosa, Cartola, Clementina de Jesus e outros bambas” (NERI, 2012, p. 70), tampouco na vertente da “modernidade” – “que vê na bossa e nos músicos influenciados por ela como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e outros” (NERI, 2012, p. 70) foi possível também por uma contribuição da própria Globo, onde o tal padrão de qualidade, associado à crítica que se estabelecia naquele momento, apostava numa imagem mais “asséptica” não apenas na qualidade técnica, mas também numa sonoridade mais “asséptica” e um tipo de conteúdo que deveria ser evitado, como pessoas com defeitos físicos, miseráveis, etc. Tanto que nas músicas tocadas na grade, nas novelas da década de 70 em diante, só quem compunham as trilhas e

dominavam aquele espaço eram artistas da MPB como Caetano Veloso, Elis Regina, Chico Buarque, Vinicius de Moraes (NERI, 2012, p. 69).

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 acrescentei: 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, Vinicius de Moraes e Sergio Ricardo. (MONTEAGUDO, 2005)

Passadas algumas décadas, no que cerne à música tocada na emissora, bem como os artistas convidados a aparecer na tela da Globo, é Regina Casé que volta a promover os segmentos de músicos mais populares e tidos como inferiores pela crítica especializada em música na grande mídia, desde Chacrinha. O “embrião” desse tipo de temática e primeiro produto nesse viés foi o *Mercadão de Sucessos* (2005), quadro exibido no *Fantástico*, no qual Regina Casé transformava-se numa ambulante de músicas populares, imitava os vendedores de produtos piratas e andava por bairros de periferia do Rio de Janeiro carregando um carrinho de CDs e DVDs de artistas que só faziam sucesso nos circuitos populares. Na proposta, a apresentadora assume um “papel de “mestre de cerimônias”, de animador de festa, falando ao povo: “alô pagode, alô axé, alô funk – alô ao povo brasileiro” (NERI, 2012, p. 67) e inicia um processo de “apresentação” desses bens culturais periféricos ao público brasileiro. No programa de estreia do *Mercadão de Sucessos*, ela diz

“Gente, eu tô adorando dançar aqui, mas acho que vou ser apedrejada, eu vou ser linchada, cara. Porque o pessoal acha que 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, tá?” (MERCADÃO DE SUCESSOS: 25/09/2005)

Essa tendência vai se apresentar numa escala muito maior no programa *Central da Periferia* (no ar, em horário próprio na grade, no ano de 2006), onde a apresentadora trabalha mais profundamente a ideia da visibilidade positiva de um determinado segmento supostamente “invisível” da sociedade brasileira. São os compositores de funk das favelas cariocas, do tecnobrega do Pará, do arrocha Baiano, que rodam o país por

meio da pirataria e dos veículos de comunicação comunitários e que agora adentram à televisão de forma inovadora na grade televisiva nacional.

A proposta, tanto do *Mercadão de Sucessos*, quanto do *Central da Periferia*, era que os telespectadores conhecessem o que estaria rolando nas grandes periferias brasileiras. É no *Mercadão* que o discurso sobre a periferia é lançado, dentro de um espectro de enaltecimento do que acontece nestes locais a partir da ideia que infere que o “centro” agora é a “periferia” da periferia porque o que se produz nas favelas vira sucesso sem depender do aval da grande mídia. Nas palavras de Regina Casé,

“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 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 sucesso”  
(MERCADÃO DE SUCESSOS: 25/09/2005)

O que se chamou mais tarde de visibilidade afirmativa ao que acontece nos espaços periféricos do país se coloca, nesse sentido, como um “rasgo” no interior da televisão brasileira. Trata-se de uma construção midiática da periferia que se baseia no aumento significativo do espaço das culturas das periferias na mídia. Entende-se que esse processo de midiatização cultural da periferia apresenta uma possibilidade distinta de ver e pensar a favela. Segundo alguns teóricos ligados à psicologia<sup>35</sup>, as negociações existentes entre as culturas de periferia e a mídia geram visibilidades a algumas práticas culturais presentes ali, as quais “fazem circular uma determinada imagem de favela, de pobreza, de criatividade e de alegria, mesmo que em narrativas por vezes contraditórias”.

Segundo esses autores, e sobre isso já se falou algumas vezes nesse texto,

Durante anos, a periferia foi retratada pelos meios de comunicação apenas como um lugar de exclusão, dominado pelas carências, violências, pelo tráfico de drogas, criminalidade e pobreza. Os telejornais mostram diariamente cenas de violência nesses espaços. A vida não mudou. A dura realidade enfrentada

---

<sup>35</sup> Denise Regina da Cruz Paim; João Pedro Cé; Helena Beatriz Kochenborger Scarparo e Adolfo Pizzinato, todos ligados aos estudos de Psicologia (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Porto Alegre). Juntos, escreveram o artigo “A organização midiática de um *ethos* de periferia a partir de narrativas televisivas”, texto que propôs pensar a construção de um *ethos* a partir da construção midiática de periferia proposta pelo programa *Central da Periferia e Minha Periferia*, de Regina Casé e do NGA, o qual acaba por organizar “uma lógica de diferenciação em relação aos parâmetros culturais majoritários em nossa sociedade”. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-65782012000100003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782012000100003). Acesso em 04/2014.

pelos moradores das periferias continua existindo. O que mudou foi a leitura da mídia. O programa *Central da Periferia*, da Rede Globo, possibilitou a discussão sobre as culturas desses "lugares" até então vistos, apenas, como mais um "problema social". (PAIM, CÉ, SCARPARO, PIZZINATO, 2012)

Mas enfim, a que se deve essa expansão de visibilidade das práticas culturais surgidas nas favelas na mídia e, mais especificamente, a partir do *Central da Periferia* (2006)? Tal resposta em nada é simples, clara, objetiva, mas não resta dúvida de que sempre existiu, por parte das lógicas de produção da Globo, um interesse de que as pessoas da periferia se identificassem com as narrativas em torno da temática para consumir cada vez mais seus produtos. Visando a uma maior amplitude na audiência de camadas que ascenderam a um novo patamar, não apenas de consumo, mas de criação de bens culturais cada vez mais onipresentes, se fez e se faz bastante interessante para a emissora buscar projetos onde a favela possa se ver, se identificar e se sentir representada na mídia.

No entanto, a escolha do que mostrar, ou melhor, o que é exibido no corte final daqueles encontros, compartilhamentos de histórias e bate papos, não parte do interesse do que esse *outro* quer mostrar. É uma escolha realizada pelos criadores e editores da atração: Regina Casé, Hermano Vianna e Guel Arraes, os quais, pela trajetória na mídia marcada em determinado ponto em comum - a disposição de inovação; de trazer o "novo", o "diferente" – deram para os fenômenos, lugares e pessoas retratadas uma espécie de "estatuto de realidade" (ROCHA, 2012, p. 565 e 566).

Imaginemos esse processo lá trás, no início da disposição de levar informações ao "grande" público que não supunha o alcance, ou que desconhecia os bailes funk nas favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, porque foi desse interesse, em específico, que tudo começou. Fala-se a atuação de Hermano Vianna, antropólogo e um dos idealizadores dos primeiros programas apresentados por Regina Casé na TV Globo, hoje consultor e redator de outras várias atrações do Núcleo Guel Arraes. Com Hermano Vianna, atuando em sua maioria na concepção e redação, e em outros como consultor, Regina Casé trabalhou, junto com uma equipe e um complexo de produção, em *Programa Legal* (1991-1992), *Na Geral* (1994), *Brasil Legal* (1995-1998), *Muvuca* (1998-2000), *Brasil Total* (2003-2005), *Mercadão de Sucessos* (2005), *Central da Periferia e Minha Periferia* (2006) e *Esquenta!* (2011-2017).



Hermano Vianna iniciou seu trabalho de “desbravamento” da periferia carioca ainda em meados dos anos 1970, momento em que visitou pela primeira vez “uma grande festa” (BAGULHO, 2011) no subúrbio carioca, da qual tinha ouvido falar no rádio. Percebe-se tal disposição do antropólogo em sair do seu círculo de relações e ir conhecer os bailes funk, como peça fundamental na tendência em dar visibilidade midiática positiva à periferia, justamente porque sua atuação foi e é marcada como uma espécie de paladino dos fenômenos culturais que pouco se tem informações. Acabou transformando os bailes funk cariocas em seu objeto de estudo, iniciando sua pesquisa na década de 1980, a qual deu origem à dissertação de mestrado – e posteriormente livro - *O Mundo Funk Carioca* (1987).

Foi quase por um acaso que Hermano Vianna participou de uma festa funk no Rio de Janeiro. Não estava à procura de um objeto de estudo, queria apenas presenciar uma grande festa de que tinha ouvido falar na rádio. Impressionado com o que viu, escreveu um artigo para o *Jornal do Brasil* sobre a música negra internacional e a sua influência no carnaval de Salvador e nos subúrbios cariocas. (BAGULHO, informação internet, 2011)

O título do artigo para o *Jornal do Brasil* era “*Black Rio\_ O Orgulho (Importado) de ser Negro no Brasil*” e fora publicado no dia 17 de julho de 1976. Nele, Hermano Vianna afirmava que os bailes funk não constituíam apenas festas de diversão, mas se organizavam como eventos de conscientização do movimento negro brasileiro, sendo aquela a primeira vez que alguém escrevia sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em jornal de grande circulação (BAGULHO, 2011). De acordo com a pesquisa do antropólogo, eram realizados, em média, cerca de 700 bailes a cada fim de semana no Rio de Janeiro. Mais de cem deles reuniam entre seis mil a dez mil dançarinos por noite. Ou seja, aproximadamente um milhão de jovens cariocas frequentavam as festas dos subúrbios toda semana nas zonas mais pobres do Rio de Janeiro, e desses, a maioria eram negros e provenientes das próprias favelas da capital carioca.

Hermano Vianna, a partir desse artigo, iniciou o processo de levar informações sobre eventos desse porte que aconteciam longe da Zona Sul do Rio de Janeiro para a grande imprensa carioca. O interesse gerado foi de tal forma avassalador, que a imprensa passou a consultar Vianna para ter acesso aos DJs e aos bailes de funk no Rio de Janeiro, percurso que fez com que o antropólogo passasse a fazer o papel de principal “tradutor”

e fonte para jornalistas e curiosos que demonstravam enorme desconhecimento e curiosidade por tudo o que se passava nos subúrbios da cidade.

Outros artigos, que se seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha ‘descoberta’. Esse(s) termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre como território inexplorado, selvagem, onde o antropólogo pode descobrir ‘tribos’ desconhecidas, como se estivesse na floresta Amazônica. (VIANNA, 1987)<sup>36</sup>

Da pesquisa sobre o fenômeno até então pouco conhecido; do envolvimento de Hermano Vianna com os bailes funk; e da sua utilização pela imprensa como tradutor do fenômeno, atesta-se o percurso de um fato que se coloca importante na observação que se busca nesse trabalho: a mediação realizada pelos programas de Regina Casé - com participação de criação de Hermano Vianna - entre o que se é (a cultura e as práticas culturais que surgem nos meios marginalizados) e o que o público reconhece como real (as devidas conexões) sobre o fato retratado. Nesse sentido, não por acaso, Hermano Vianna, anos mais tarde, vai se tornar mentor de vários dos programas da Globo que tematizam o popular e a periferia.

Regina Casé atuava na *TV Pirata* quando conheceu Hermano no ano de 1988 numa exposição do seu então marido, o artista plástico Luiz Zerbini. A atriz se apresentou ao antropólogo e disse que estava lendo o seu livro “*Mundo Funk Carioca*”, escrito por Vianna nesse mesmo período. “Ela disse que estava fazendo um personagem na *TV Pirata* inspirada pela leitura do livro”, conta o antropólogo, que, segundo Sarah Nery em entrevista pessoal concedida a autora, logo a convidou para ir num baile funk, uma vez que Regina Casé, até então, nunca tinha ido (NERY, 2012, p. 30). “Nessa época, eu fazia muito isso, levava meus amigos em bailes funks (...). Em contrapartida, ela também me convidava para programas inusitados, como certa vez um casamento cigano, por exemplo” (NERY, 2012, p. 30). Sobre o contexto do encontro entre Regina Casé e Hermano Vianna, que logo depois se uniram para fazer um programa de televisão, Sarah Nery continua:

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

---

<sup>36</sup> Citação retirada do artigo *O mundo do funk carioca de Hermano Vianna*, escrito por Francisca Bagulho em fevereiro de 2011. Disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-mundo-do-funk-carioca-de-hermano-vianna>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

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. 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. (NERY, 2012)

### 3.3.1 *Central da Periferia*

Já em 2006, o popular retratado vem da favela e das produções simbólicas surgidas ali, trazidos às câmeras sob a realização de um grande show ao ar livre e de lá mesmo, da periferia. Trata-se do programa *Central da Periferia*, que foi ao ar pela primeira vez na tarde do sábado do dia 08 de abril de 2006. Era exibido mensalmente, sempre aos sábados, e gravado em bairros periféricos de diferentes capitais brasileiras, sendo esses cenários também o seu objeto temático. Produzido pelo Núcleo Guel Arraes e com colaboração de Hermano Vianna, a atração, segundo o antropólogo em texto de divulgação do mesmo, não pretendia “falar por esses ídolos e projetos periféricos, mas sim abrir espaço para amplificar as múltiplas vozes da periferia, para que elas conversem finalmente com o Brasil inteiro” (VIANNA, 2006).

Juntamente com a série de entrevistas do quadro *Minha Periferia*, exibido aos domingos no Fantástico, o *Central da Periferia*, contextualmente, é concebido no fluxo do fervor da vitória e de tudo que representou simbolicamente a eleição e reeleição do ex-metalúrgico e ex-sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva à presidência do país (no poder de 2003 a 2010).

O programa trouxe para a televisão brasileira a periferia e o sujeito da periferia sob um outro olhar, conferidor de um espaço maior de visibilidade que costuma ser dado por Regina Casé a pessoas mais populares, junto com suas práticas, seu cotidiano, suas histórias. No caso específico do *Central da Periferia*, o programa apresenta atrações musicais de grande sucesso das “periferias” das cidades brasileiras, que geralmente ficam restritas ao circuito periférico, não chegando – até àquele momento – aos meios hegemônicos de comunicação, comercialização e circulação.

Do processo de captação de tais produções exibidas no *Central da Periferia* – produções, entendidas como práticas culturais - nos interessa o mapeamento, através do processo de como são trazidas para as telas, de como essas representações se atribuem

de valor e, a partir daí, vão se incorporando a uma valoração e significação mais geral, que se traduz em outras práticas culturais. Essas práticas são o que se chama comportamento, opiniões, orientações e formas de interagir com o mundo e com aquele assunto. No contexto do massivo, a disposição de um tipo de visibilidade diferente se coloca de maneira inovadora, porque irrompe na grade da televisão brasileira com um tipo de representação da periferia marcada por uma visão positiva desse lugar, diferente da forma como aparece jornalisticamente pelos acontecimentos de violência e do tráfico de drogas.

Os criadores, por outro lado, tal como Hermano Vianna com os bailes funk, seguem repercutindo o que se tornou sua marca e aparecem como desbravadores de um terreno nunca antes pisado; como tradutores de uma linguagem, nunca antes vista por outras pessoas que jamais viveram num bairro de periferia. Partindo desse contexto, entendemos que, mesmo a partir de um outro ponto de visão, a periferia continua sendo colocada como um lugar onde o “diferente” acontece, postura essa que contribui para um reforço da distância que separa o “centro” da “periferia”, em um nível distinto de outro tipo de distância que não assume que a cultura popular encontra-se em constante processo, não apenas de negação e resistência à cultura dominante, mas surge como práticas fabricadas pela assimilação e coexistência com aspectos da dominação. Tanto a cultura popular, quanto a cultura erudita “estão em um espaço de diálogo e conflito” (PRADO 2015, p. 100). Então, tratar a cultura popular da periferia como o diferente, por vezes, impede de pensar a cultura da favela como algo que se faz justamente em articulação com a cultura dominante.

Um exemplo disso é a maneira como os atores sociais da periferia criam e operam, de maneira alternativa, seus esquemas de criação, produção cultural e difusão longe dos centros de legitimação – de forma a encontrar no programa um valor justificado atribuído por Regina Casé -, a partir de características mais específicas e relacionadas à periferia, como por exemplo a capacidade que garantem em alterar o curso das pessoas envolvidas (o afastamentos dos jovens à criminalidade, por exemplo). Nesse sentido, “ao longo das emissões, extraímos tanto elementos que caracterizam as práticas, quanto os argumentos que lhes conferem valor” (PRADO, 2016), sendo que são esses argumentos conferidores de valor realizados pela criação do programa que estabelecem a relação com o público telespectador. O programa inova quando se observa que os movimentos de tentar definir e justificar o gosto daqueles artistas e daquele público periférico presente nas gravações

e consumidor das produções, na verdade valorizam esse mesmo “gosto”, que não era, até então, contemplado pelas formas convencionais de valorização. A partir desse ponto, atentamos para as principais diferenças entre o *Central da Periferia* e o *Esquenta!* no que cerne à representação da periferia em suas emissões. No primeiro, as práticas (dos artistas, que aqui são tomadas como as formas de representação da periferia no programa, através da atuação destes nos cenários locais) são caracterizadas tanto pela apresentação de seus elementos quanto pelas relações que tecem junto a seus públicos locais. Eles são destacadas como capazes de revelar elementos do cotidiano local e empreender um diálogo com seus públicos sobre seus modos de vida; emergem como capazes de vocalizar demandas sociais locais, tornando-se com isto, auxiliares na organização daquele ator discursivo tornado visível na televisão. Essas práticas tal como foram descritas aparecem na representação da periferia feita pelo programa.

Como se comentou anteriormente, o *Mercadão de Sucessos* (2005) foi o embrião de algo muito maior que seria o *Central da Periferia* no que cerne à visibilidade conferida a um determinado segmento supostamente “invisível” da sociedade brasileira. Se tempos antes, os compositores de funk das favelas cariocas, do tecnobrega do Pará, do arrocha e pagode bairro rodavam o país por meio da pirataria e dos veículos de comunicação comunitários, esses segmentos artísticos aparecerem agora no maior centro de legitimação da indústria cultural, a televisão. Segundo Regina Casé, sobre o *Central da Periferia*, ela diz que

Este é um trabalho que desenvolvemos desde 1991, quando começamos o *Programa Legal*. O *Central da Periferia* é uma evolução dos anteriores, incluindo o *Brasil Legal* e o *Mercadão de Sucessos*. O *Central da Periferia* trás as novidades que surgiram naquele período. Realizamos também com um olhar um pouco diferente do que tínhamos antes; agora a crítica social convive lado a lado com a afirmação social. O *Central da Periferia* surgiu para ampliar a voz de toda essa gente e também para discutir o que é centro e o que é periferia. (REGINA CASÉ, informação internet, 2006)

No programa, se preconiza a ideia de que a periferia não necessita do “centro” para criar, para produzir música, para produzir seus “astros” e seus modos de vida. Segundo Vianna (2006), no texto de divulgação da atração, “as periferias cansaram de esperar a oportunidade que chegaria do centro e passaram a criar suas próprias indústrias e produtos culturais, não precisando do centro para sobreviver e se comunicar umas com as outras”. A partir do *Central da Periferia*, Regina Casé passa a deixar mais claro que seus

programas possuem uma finalidade para além de um entretenimento popular: “o trabalho não é uma escolha, é quase uma atuação política” (REGINA CASÉ, 2006).

A crítica a que ela se refere é descrita em respeito a 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” (REGINA CASÉ, 2006).

Já no *Esquenta!*, a proposta do programa não coloca o foco no mostrar que a periferia não necessita do “centro” para produzir sua música e fazer dela sucesso. Não é gravado na periferia e não é explicitamente focado no tema “favela”. O programa revela uma espécie de celebração, em outro contexto social e político do país, pensado como algo de enaltecimento da atuação da própria Regina Casé; de celebração das suas relações e da sua mediação entre esferas socialmente distintas, numa dinâmica completamente distinta do central da periferia.

O Esquenta! foi a primeira vez que aconteceu de pedirem algo novo para o domingo, na hora do almoço, animado, para a família, sem ser desgraceira. E fizemos pensando em tudo isso. As pessoas querem rir, se emocionar, contar algo no serviço na segunda-feira de manhã, ou falar algo que não sabia no domingo à noite para pegar alguém. (risos) A música que essas pessoas trouxeram ao programa é incrível. Eu considero música popular brasileira. Mas eles não eram considerados como populares na televisão. Eu achava isso uma distorção. E nesse programa tem tudo. Maria Bethânia veio no Esquenta, maravilhosa. Veio a Fernanda Montenegro e, junto com ela, vieram todos os grupos de pagode, de funk; veio Caetano, Gil, Gal veio e o público adorou. Tem uma frase do Gil que é mote da gente: “O povo sabe o quer, mas também quer o que não sabe”. Você tem que oferecer algo novo, diferente. (REGINA CASÉ CHEGA AOS 61..., 2015, informação internet)

O foco temático não é a favela, mas ela está presente no programa como “parte” do cenário e também através de personagens convidados para entrarem em cena por alguns momentos. Ao contrário do *Central da Periferia*, apesar de trazer a figura da favela também para a frente das câmeras, não é gravado na periferia e não é explicitamente focado no tema favela. Nele, um grande encontro é promovido e é a mistura de setores sociais distintos num mesmo local – o *centro* e a *periferia* -, caracterizada como uma grande confraternização, regada a muita música e dança, o mote do programa. Para a pesquisa, é um ponto de observação privilegiado porque, justamente por ser focado na convivência de classes, traz uma forma de representação e significação da periferia que

gera um conhecimento tal, o qual revela efeitos mais contundentes em torno da questão da favela enquanto local da subalternidade.

O *Esquenta!* constitui o primeiro programa de auditório de Regina Casé e o último trabalho dela na emissora, e talvez seja o que mais sintetize tanto o lugar que Regina Casé ocupa enquanto comunicadora, quanto a fusão do que venha ser personagem e vida pessoal. Isso porque o *Esquenta!* é tido como algo que surgiu do que Regina Casé fazia em sua casa, levando isso para a rede nacional.

### **A Contradição**

Quando o Núcleo Guel Arraes apresenta a disposição de trazer para o centro da temática do programa *Central da Periferia*, o sujeito das periferias e suas produções musicais, sob a justificativa de que “os moradores das regiões “periféricas” não dependiam dos seus respectivos “centros” para produzirem “cultura” (PRADO, 2014, p. 2), ou mesmo para fazer sucesso, detecta-se uma ambiguidade bastante relevante, que aqui diz respeito à distância da ideia de que a cultura popular se faz de forma articulada à cultura dominante. Mesmo se detectando uma representação valorizada de periferia, sob o discurso de que os moradores não dependem mais do “centro” para se legitimar, existe um movimento de omissão ao fato de que a maioria desses artistas tem grande satisfação em estar participando de um programa de televisão de tamanho alcance midiático. Revelam nas entrelinhas dos diálogos travados com a apresentadora no programa, o sonho em alcançar a grande mídia e, porque não, firmar um contrato sólido com as grandes gravadoras com objetivo maior de garantir estabilidade financeira, a qual muitas vezes não vem junto com o sucesso que fazem em seus ambientes. É ambíguo pensar que, diante da própria postura dos criadores em vislumbrar em seu discurso que “o *Central da Periferia* não vai descobrir nada, não vai revelar nenhum novo talento desconhecido”, porque a grande maioria das atrações musicais do programa é formada por ídolos de massa, já consagrados pelas multidões das periferias, mas que em sua maioria nunca apareceram na TV em rede nacional” (VIANA, 2006), muitos dos artistas que aparecem ali, mesmo com o sucesso que fazem em suas localidades, ainda continuam pobres e sonhando com um retorno financeiro que pode se tornar possível, contando, inclusive, com aquela visibilidade conferida.

Essa discrepância entre a mensagem passada nessa disposição e a própria voz do artista periférico tematizado em sua realidade, no sentido de que, ao afirmarem que a

periferia produz os “maiores sucessos musicais das ruas de todo o país sem mais depender de grandes gravadoras e grandes mídias para construir sua rede de difusão nacional” (VIANNA, 2006), se materializa nessa omissão sobre o fato de que o sucesso almejado está justamente atrelado ao próprio fato de estar ali, sendo entrevistado por Regina Casé e cantando no palco de um programa de televisão de enorme alcance – afinal, se pensarmos simbolicamente o que venha a ser o “centro” citado por Hermano Viana, a Globo ocupa o núcleo mais poderoso desse lugar. Em outras palavras, a ideia de sucesso preconizado pelos criadores do *Central da Periferia*, esse que diz respeito ao fato de possuírem um público amplo e difuso, capaz de fazer da periferia a maioria (PRADO, 2014) – um novo conceito de sucesso, o qual se faz através de instâncias de valor alternativas à mídia - não condiz com a fala e a vivência desses protagonistas do programa, que se sobressai no desejo de obter os privilégios advindos da forma tradicional de sucesso (contratos megalomaníacos, discos gravados e distribuídos, mitos shows agendados a cachês grandes).

Como já foi dito, não resta dúvida que, ao longo de muitos anos, Regina Casé dedicou sua vida a mostrar o que quase ninguém mostra na TV. A apresentadora, sob a experiência e alçada de Hermano Vianna, se conectou e esteve atenta aos acontecimentos e produções fora dos centros de legitimação. Foi desse percurso, responsável por lhe conceder o título de antropóloga midiática (OLIVEIRA, 2016), que muitos dos seus programas e séries se basearam, até chegar ao programa *Central da Periferia*, gravado dentro da comunidade.

Regina Casé vem de uma trajetória experimental da televisão. Participou do humorístico *TV Pirata*, um marco da década de 1980 que introduziu nova semiotividade na tv brasileira. Na década de 1990, outra experiência vibrante: o Brasil Legal, em que ela apresentava situações inusitadas protagonizadas por pessoas que jamais teriam voz e imagem na televisão. Nele já se vislumbravam algumas marcas que reaparecem e nas duas experiências recentes: um senso etnográfico que está além do jornalismo e um senso de entretenimento, esse mais ao gosto do padrão midiático convencional, para o qual contribuía a performance efetiva e despojada da apresentadora. (HENN, 2007)

No *Esquenta!*, junto com a música que nasce nos ambientes mais populares do país, bem como nas regiões para além do eixo Rio-São Paulo, outros artistas renomados do cenário nacional dividem o mesmo espaço. A proposta do programa é justamente juntar o que não se costuma ver num mesmo espaço: artistas da Globo, atores e atrizes famosos



no mesmo lugar que personagens das favelas brasileiras. Sobre essa presença física e simbólica, que parte do modo de vida da periferia é abordado no programa? E como essa abordagem acontece?

O programa foi ao ar de 2011 a 2017, com cinco temporadas em intervalos de tempo bem variáveis <sup>37</sup> entre uma e outra. Segundo Regina Casé,

Só imaginava que o programa iria durar três meses, que era o planejado: janeiro, fevereiro e março. Isso porque todos os outros programas que a gente fazia, que a gente inventava, fazíamos o que queríamos, e eles encaixavam na grade: ou sexta de noite, ou no Fantástico. Ficavam tentando. Mas a grade é muito presa. O *Esquenta!* foi a primeira vez que aconteceu de pedirem algo novo para o domingo, na hora do almoço, animado, para a família, sem ser desgraceira. E fizemos pensando em tudo isso. As pessoas querem rir, se emocionar, contar algo no serviço na segunda-feira de manhã, ou falar algo que não sabia no domingo à noite para pegar alguém (risos). A música que essas pessoas trouxeram ao programa é incrível. Eu considero música popular brasileira. Mas eles não eram considerados como populares na televisão. Eu achava isso uma distorção. E nesse programa tem tudo. Maria Bethânia veio no Esquenta, maravilhosa. Veio a Fernanda Montenegro e, junto com ela, vieram todos os grupos de pagode, de funk; veio Caetano, Gil, Gal veio e o público adorou. Tem uma frase do Gil que é mote da gente: “O povo sabe o quer, mas também quer o que não sabe”. Você tem que oferecer algo novo, diferente. (REGINA CASÉ CHEGA AOS 61..., 2015, informação internet)

Se ver representado ali marca uma mudança em determinado âmbito da visibilidade conferida ao favelado na TV, sabemos. No entanto, a atração se utiliza de muitas escolhas, todas que remetem a aspectos vida de pessoas mais pobres e que geram identificação em outras milhões de pessoas que compartilham do mesmo drama, e isso gera efeitos quando se pensa na periferia como lugar da subalternidade, a partir de discursos de discursos que já existem no interior das relações sociais.

Partiremos do fato de que quem não compartilha daqueles hábitos e modos de vida não conseguem saber se as cenas retratadas e reproduzidas a partir das experiências das figuras que sobem ao palco da atração, são reais, ou se trata de uma invenção. Não porque as cenas deem essa margem de dúvida, mas porque muitos dos telespectadores que

---

<sup>37</sup> A primeira temporada durou pouco menos de três meses (de 02/01/2011 a 27/03/2011); a segunda temporada foi de quatro meses (de 11/12/2011 a 01/04/2012); a terceira ficou no ar quase um ano, de 09/12/2012 a 01/12/2013; a quarta temporada e mais longa, foi de aproximadamente um ano e oito meses (13/04/2014 a 27/12/2015); e a quinta e última, a que mais demorou a retornar ao ar (quase um anos depois de finalizada a quarta), foi tão curta quanto a primeira, de 16/10/2016 a 01/01/2017.

assistiam ao programa, não vivem ou não vieram, frequentavam ou mesmo estiveram por alguns momentos subindo as escadas das favelas, sem ruas e calçamentos. Não que isso importe, mas é necessário ter em mente que muitas pessoas nunca compartilharam dos hábitos e costumes de quem vive na favela, a não ser através da televisão e de outros meios de comunicação. A experiência material com a favela dos que nunca adentraram os becos e vielas, só existe por intermédio das lentes que captam a vida lá e a levam para dentro da TV e para dentro da casa das pessoas. Diante desse fato, não se pode deixar de observar que existe uma fronteira que divide dois tipos de modos de vidas, que por mais que possuam relações similares de uma série de práticas e costumes, há uma outra variedade de formas de relações com o mundo distintas das demais, a começar pela relação com o espaço físico.

Assim como tudo gira em torno de uma infinidade quebradiça de imagens, discursos e sistemas de referência – nos/pelos *mass media* e/ou pelas redes sociais – leva-se em conta o fato de que a subalternidade não pode ficar de fora de tal movimento. Por outro lado, explode uma infinidade de mecanismos discursivos que tornam possíveis novas configurações nas relações entre eu/outro, entre os que se localizam no interior de uma dada comunidade e aqueles que fazem parte dela. Falamos de um mundo permeado por sistemas de fronteiras, desde aquelas formas mais explícitas e transparentes, até as mais sutis, articuladas através do uso interessado de certas dicotomizações (MATOS, PRATES, 2015, p. 8)

As fronteiras que separam simbolicamente modos de ser e que são possíveis de serem vistas na televisão, vendam os olhos para os efeitos de um determinado modo de representar, caro para esta análise, o qual remete para a forma como a periferia faz sentido. Essa significação revela objetos de disputa, atuam na disputa pelo sentido, uma vez que “o ato de representar constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou “realidade” (HALL, 2016).

#### 4. TERRITÓRIO ANALÍTICO: A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNIDADE NO *ESQUENTA!*

Uma pergunta sempre norteou o caminho de reflexão percorrido por essa dissertação. Por trás de tanta alegria, de tanta música e empolgação característico do *Esquenta!*, afinal, o personagem “comum”, que não é artista, que não é cantor, que não é dançarino, e que foi escolhido para estar ali - em especial os pretos e pobres que vivem nas favelas - coloca sua figura à disposição; usa sua voz e suas rápidas opiniões emitidas exatamente sobre o quê, que causa tamanho interesse a ponto de ter sido convidado para estar na televisão? Enfim, qual o discurso do subalterno no *Esquenta!*; qual o assunto das conversas entre Regina Casé, diante da sua proposta de juntar “todo mundo” num lugar onde o preconceito, o racismo, a homofobia, não tem vez?

Ronaldo Henn (2007) situa as propostas lideradas por Regina Casé na Rede Globo como parte de sistemas midiáticos, os quais ele considera como

(...) complexos empresariais de grande monta, que organizam e constroem a cultura e, por extensão, as memórias coletivas, alinhando-se à tradicional perspectiva dos vencedores. Por conta disso, os segmentos sociais historicamente marginalizados e excluídos aparecem nos produtos de mídia sob determinados enquadramentos que raramente correspondem à organização semiótica destas comunidades. Por mais bem intencionados que sejam os produtores de mídia, há um inevitável ruído por conta das regras sedimentadas nos sistemas sócio-culturais a que pertencem. (HENN, 2007)

Como bem se sabe, a narrativa do programa muito se constrói a partir da curiosidade dos criadores, na qual a periferia que aparece no *Esquenta!*, em algumas cenas dos seus 184 episódios, é retratada dentro do que Regina Casé quer saber e quer falar sobre ela. Isso revela tensões, potencialidades e informações culturais periféricas que são dinamizadas ao entrarem no circuito da mídia hegemônica, e que revelam a incorporação de “extratos semióticos historicamente silenciados” no contexto do massivo (HENN, 2007).

Ronaldo Henn, em seu texto *Sorry periferia: tensões midiáticas nas fronteiras da cultura*, ao analisar as potencialidades semióticas em alguns dos programas de Regina Casé focados na favela, nos apresenta o conceito de semiosfera de Iuri Lotman, nos dizendo logo de cara, que os dois programas, *Central da Periferia* e *Esquenta!* configuram outras possibilidades de entretenimento, estando além do estrito entretenimento.

Em primeiro lugar viabilizam uma espécie de etnografia midiática no interior da própria mídia e que lança luzes preciosas para que se compreenda a produção de mídia que se dá à margem das estruturas hegemônicas. (HENN, 2007)

A noção de semiosfera é descrita por Iuri Lotman<sup>38</sup> como o “espaço produzido por todos os processos de semioses e traz, para o plano da cultura, dinâmicas isomorficamente próximas ao que acontece no plano da vida” (HENN, 2007). Os processos de semioses dizem respeito à produção de significados e a semiosfera constitui o espaço semiótico fora do qual não é possível a existência de qualquer semiose. Segundo Hann, “os meios de comunicação, em todos os seus desdobramentos tecno-interacionais, situam-se hoje como os grandes configuradores da semiosfera” (HENN, 2007), processo designado como *midiatização*.

Prefiro entender o fenômeno da percepção de que as mídias configuram novas estruturas (no sentido sistêmico) processadoras de semioses que, ao mesmo tempo em que imprimem regras diferentes, elas estão, de alguma maneira associada aos fundamentos auto organizacionais que dinamizam a cultura como um todo. Ou seja, por mais que haja centralidade da mídia hegemônica que, através dos seus diversos dispositivos, opera no sentido da manutenção desta hegemonia, seu caráter sistêmico imerso em meio ambiente de fluxo caótico, a torna fortemente vulnerável (...) Trata-se, portanto, de um território de hegemonias e disputas que disparam semioses complexas e conflitantes. (HENN, 2007)

Entende-se que os diálogos, as imagens, os discursos envolvendo os moradores da favela no *Esquentá!* produz significado e atua no sentido de favela, uma vez que

(...) concedemos sentido às coisas pela maneira que as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que dela criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos. (HALL, 2016, p. 21)

Historicamente, a vida social brasileira foi e ainda é pautada pela circulação de produtos como o *Esquentá!* e tantos outros novelescos, que se constroem a partir da criação de personagens para seus enredos dramáticos, engraçados, emocionantes, que nos fazem rir e chorar conforme a história fictícia, o que se chamou acima de *midiatização* das memórias coletivas. Essas imagens vistas constantemente, muitas vezes funcionam

---

<sup>38</sup> A noção de semiosfera, segundo Henn, figura entre as principais propostas formuladas por Iuri Lotman, professor de literatura russa da Universidade de Tártu, Estônia, que liderou a Escola de Tártu, nos fins da década de 1950. Ali, ele organizou encontros com diversos semióticos e passou a publicar os trabalhos que deram origem a vertente conhecida como Semiótica da Cultura (HENN, 2007).

como lentes pelas quais se enxerga o real, o que, na realidade, reflete justamente uma construção amplamente marcada pela mídia.

A realidade social passa a ser construída como efeitos de uma infinidade de perspectivas nos meios de comunicação. Vivemos em uma sociedade complexa, fragmentada, opaca, na qual problemas estruturais de longa data convivem com dilemas atuais, ou com relações e/ou mecanismos flexíveis de subalternização encontráveis na confecção desse presente. (MATOS, PRATES, 2015, p. 8)

“Essas imagens apresentam realidades, valores, identidades, e (também)<sup>39</sup> o que podem acarretar, isto é, quem ganha e quem perde com elas, quem ascende, quem descende, quem é incluído e quem é excluído” (ITUASSU in HALL, 2016, p. 10)<sup>40</sup>. As imagens, acompanhadas de seus discursos nos remete aos valores contidos na imagem e além dela. Isso porque, segundo Foucault, o discurso constrói o assunto. Ou seja, quando se fala nas imagens televisivas do *Esquentar!*, refere-se não apenas às imagens vistas – as pessoas felizes, dançando, sambando: o quadro geral do programa – mas o discurso que vem junto com essas imagens. Discurso aqui não se refere à linguagem, mas a um conhecimento construído que se relaciona a um poder, possível de se efetivar por sermos não apenas *entreimagens*, mas também *entretextos*, muito embora as formas diferenciadas das mídias sociais contemporâneas surgidas no pós-guerra industrial tivessem nos tornado cada mais seres *entreimagens*. A partir das ideias de Foucault, Stuart Hall nos diz que,

Ele (o discurso) define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso “rege” certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele “exclui”, limita e restringe outros modos. (HALL, 2016, p. 80)

Tecendo as devidas relações entre a representação de periferia pelas imagens do programa, que inclui o discurso por elas acompanhadas, o qual rege a forma de falar sobre ela, tem-se uma via de mão dupla que se retroalimenta: a representação de uma periferia romantizada e tornada visível a partir da disposição de Regina Casé e sua equipe (pobre, mas feliz, precária, mas bonita) - que é possível porque a apresentadora trás as marcas

---

<sup>39</sup> Grifo nosso

<sup>40</sup> Citação retirada do texto de apresentação (Hall, comunicação e a política do real) da edição brasileira do livro *Cultura e Representação*, de Stuart Hall.

de elaborações inovadoras no teatro e na televisão e há muito vem associando sua imagem a uma espécie de *interesse pelo outro*, sobretudo se esse *outro* vive em situação de vulnerabilidade - que segue obedecendo a opressão existencial de um significado compartilhado que vislumbra uma falta de voz, um não falar por si mesmo e uma necessidade de um porta-voz. Esse significado compartilhado remete aos modos como nos apropriamos da padronização no contexto da padronização dos modos de ver o outro, num processo em que se observa uma articulação permanente entre o popular e o massivo. Por ser diferente do resto, segundo o próprio discurso da apresentadora, é preciso tornar visível, mostrar sua música, suas histórias, suas produções.

Para exemplificar, no episódio do *Esquenta!* exibido dia 16 de dezembro de 2012 (episódio 2, da terceira temporada), em determinado momento do programa, a apresentadora vai para a plateia falar com uma negra chamada Raquel, que estava acompanhada de uma “colega”, também negra, ambas vestidas de biquíni - porque o programa simulava uma praia. As duas estavam com o corpos cobertos de “blondor”, produto químico usado para descolorir os pelos do corpo. Quando vai ao encontro das duas mulheres, Regina pergunta:



**Figura 1** A favela na praia do *Esquenta!*

Regina Casé: *Deixa eu perguntar uma coisa aqui. Raquel, me diz uma coisa, você já usou muito “brondor”?*

Raquel: *Uso desde os 11 “ano”.*

Regina Casé: *Eu queria saber uma coisa, tem um momento do “brondor”, que a pessoa pensa que vai ficar louca de tanto que ele pinica, é ou não é?*

Raquel: *É verdade, mas é só o “brondor falso.*

(Risos de Preta Gil no microfone)

Preta Gil: *“É só “brondor” falso”. (Risos)*

Regina Casé: *Eu amei isso. Risos. Palmas. O verdadeiro não pinica?*

Raquel: *Não. O verdadeiro tá oito conto!*

(Risos de Preta Gil no microfone)

Preta Gil: *“Tá oito conto” (Risos)*

As risadas de Preta Gil e Fabio Porchat, então convidados fixos do programa, reverberam de tal modo que Regina dá prosseguimento ao diálogo:

Regina Casé: *Isabel, uma dica de beleza, na hora que o brondor tá coçando e pinicando...*

Isabel: *Menina, é o ó, o ó do borogodó.*

Regina Casé: *O que é que você faz, qual é a dica, começa a coçar, o que é que você faz?*

Isabel: *Arde muito! Ainda mais o falso, Deus me livre!*

Regina Casé: *É horrível, realmente.*

Essa cena, que durou cerca de cinco minutos, constitui uma representação de periferia nos moldes reflexivos aqui abordados, através do que se reconhece como periferia. Que sentido é construído ali? Representar significa conferir sentido, transmitir sentido. O próprio Hall se questiona, “mas onde o sentido é produzido” (HALL, 2016, p. 21)? Segundo o autor, os sentidos são elaborados em diferentes áreas e perpassados por vários processos ou práticas. É produzido em variadas mídias de massa; é também criado sempre quando se consume, se apropria ou faz-se uso de objetos culturais e investimos neles valor e significado; ou mesmo quando se tece narrativas, enredos e fantasias em torno deles.

Os sentidos também regulam e organizam nossas práticas e condutas: auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada. (...) Em outras palavras, a questão do sentido relaciona-se a *todos* os diferentes momentos ou práticas em nosso “circuito cultural” – na construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social. (HALL, 2016, p. 21)

A forma como as personagens Raquel e Izabel protagonizam esse instante do programa, bem como o que se segue depois com as repetições das falas delas (e também de um dos dançarinos convidados a falar sobre seu cabelo loiro sempre pintado de blondor

por sua mãe), como motivo real de riso, remete ao sentido da favela enquanto local onde a falta de recursos criou um jeito inusitado de ser, e isso não remete a qualquer potencial transformador no sentido de aquela representação não oferecer alguma saída em torno de como se convencionou pensar o povo preto comum que não nasceu ou não vive no “asfalto”. Isso porque o potencial transformador, em poucas palavras, significa viver, de algum modo, além da fronteira dos nossos tempos, romper com as mais profundas normas e significações. Por outro lado, existe possibilidade de emergência e insurgência a partir das vozes de outros atores sociais, que tomam o espaço do massivo e falam para além do que Regina quer saber.

Ao mesmo tempo em que a pobreza segue sendo o signo chefe da favela e da subalternidade que a sustenta, é através de como é representada, com a festividade dessa mesma pobreza, que tem-se a sensação divertida de que, mesmo figurando dentro do espectro da pobreza, da diferença dos que mantêm hábitos distintos, existe muita beleza e graça naquele espaço e naquelas pessoas. A sensação de que tudo segue seu rumo, sem grandes necessidades de apontar distorções, ajudam a repercutir a ideia de integração de um Brasil que se mostra ideal, saudável.

Desde "Programa Legal", em 1991, depois com "Brasil Legal" (1995), "Muvuca" (1999), e "Central da Periferia" (2006), entre outros, Regina Casé vem tentando erguer uma ponte entre, de um lado, o que ela e sua fiel equipe consideram "o país real" e, do outro, o público que assiste televisão no sofá de casa. Várias destas iniciativas foram marcadas por um tom missionário, incômodo, bem como por uma felicidade ingênua que não encontrava guarida na realidade do país. Com o "*Esquenta!*", seu mais novo programa, a ser apresentado aos domingos, entre janeiro e março deste ano, Regina parece ter encontrado o tom certo no momento exato. (STYCER, 2011)<sup>41</sup>

#### 4.1 A AMBIGUIDADE QUE MARCA O *ESQUENTA!*

A primeira exibição do *Esquenta!* foi ao ar no dia 02 de janeiro de 2011, às 13h20, com uma hora e nove minutos de duração. O programa compunha a grade dominical da emissora, sendo exibido sempre no mesmo horário, com primeira temporada com data de término definida - março do mesmo ano - totalizando 13 episódios naquele verão de 2011. Segundo Regina Casé<sup>42</sup>,

<sup>41</sup> Texto feito na ocasião da estreia do programa em janeiro de 2011.

<sup>42</sup> Entrevista disponível em <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2010/12/31/regina-case-estreia-programa-de-auditorio-neste-domingo-na-globo.jhtm>



Primeiro recebi o dia, a hora e a sazonalidade do programa. Depois comecei a pensar sobre ele. E a primeira coisa que me veio à cabeça foi aquela música do Gil: ‘O Rio de Janeiro, fevereiro e março’”, conta Regina, repetindo o trecho da música “Aquele Abraço”, de Gilberto Gil. (CASÉ, 2011)

Estreando num programa de auditório, Regina conta que pensou em imitar dois grandes famosos programas da TV brasileira: o *Samba de Primeira*<sup>43</sup>, exibido pelo CNT, e *Almoço com as Estrelas*<sup>44</sup>, da extinta TV Tupi. “Quis que o meu programa falasse de carnaval e de samba, como o *Samba de Primeira* faz, e achei que ele deveria ter um almoço, como tinha no *Almoço com as Estrelas*, explica a apresentadora, que também utilizou o *Cassino do Chacrinha* (TV Globo) como inspiração.

O programa, que é gravado para ser exibido depois do processo de edição, é ambientado em um cenário vibrante, muito colorido, com cores fortes e muita gente envolvida. Tem um palco musical com uma roda de samba conduzida pelos músicos Arlindo Cruz e Leandro Sapucahy, uma equipe de 18 atores, entre eles Douglas Silva (ator do filme *Cidade de Deus*) e o cantor Mumuzinho - que seguiram no programa até seu último episódio em 2017 - muitos dançarinos e alguns convidados fixos como Preta Gil e Fabio Porchat. A atração também conta com um almoço feito e servido durante a gravação, cujo menu costuma ser uma tradicional receita de almoço de domingo, preparada por algum conhecido de Regina Casé, ou um parente ou amigo de um dos artistas convidados, simbolizando os almoços típicos de família do domingo, porque que é assim que a equipe fixa do programa é colocada, como uma família. Naquele primeiro domingo de *Esquentar!*, o menu do almoço da estreia foi um tradicional cozido de Márcia Black, comadre de Zeca Pagodinho, presente na gravação e servido pela própria cozinheira.

O programa estreou num clima de muita festa, com muito samba e em ritmo de verão. Contava com direção de núcleo de Guel Arraes, direção formada por Estevão

---

<sup>43</sup> *Samba de Primeira* foi um programa de atrações musicais apresentado por Jorge Perlingeiro, que teve suas origens em um quadro do *Programa Aérton Perlingeiro*, da Rede Tupi. A partir dos anos 80, Jorge Perlingeiro passa apresentar o programa na TV Corcovado, na Rede OM (mais tarde CNT) que a sucedeu no canal 9 do Rio de Janeiro, e na TV Bandeirantes carioca. Em fevereiro de 2015, o programa é retirado da grade da CNT. Em novembro de 2015, a Rádio Globo contrata o apresentador Jorge Perlingeiro para levar seu programa para a rádio às 15:00. Sai da grade da Rádio Globo em 2017.

<sup>44</sup> *Almoço com as Estrelas* foi um famoso programa de televisão que ia ao ar todos os sábados, das 12h30m às 16h, pela TV Tupi. O casal Airton Rodrigues e Lolita Rodrigues o apresentou por 23 anos (de 1956 até 1980), totalizando 2.204 exibições sem interrupção. O programa foi o primeiro em cores da TV Tupi e, como o nome diz, os convidados almoçavam enquanto assistiam as atrações ou eram entrevistados.

Ciavatta, Leonardo Netto, Mônica Almeida e Mário Meirelles; e roteiro finalizado por Alberto Renault e Hermano Vianna.

No programa, Regina tem o privilégio de contar com dois renomados artistas nacionais para conduzir a roda de samba e pagode: são eles Arlindo Cruz e Leandro Sapucahy. Juntos, eles não só animam a festa como também acompanham os convidados e improvisam com as atrações musicais. O cenário e a plateia, feitos por Gringo Cardia, podiam ser vistos de diferentes ângulos. O cenário era composto por figuras geométricas em cores vivas e dividia o estúdio com uma arquibancada em forma de arena para 400 pessoas. Rampas e palcos em diversos níveis facilitavam a interação entre Regina Casé e seus convidados. Um desses palcos era destinado a roda de samba, em outro ficava a cozinha e em um plano inferior, um palco para shows onde as atrações musicais se apresentavam. Um corpo de baile diferente era destaque. Crianças dançavam e o Bonde da Madrugada, grupo de dança do Cantagalo (RJ), animava a atração fazendo passinhos de funk. Regina transita por todos eles numa atmosfera de festa, interagindo com seus convidados e também com os familiares, revelando suas histórias enquanto comanda a atração. O carnavalesco Paulo Barros também dá sua contribuição ao projeto, preparando diferentes performances que enchem o palco com a cor, a animação e a beleza do samba alegórico (ESQUENTA! 1ª TEMPORADA, 2011, informação internet)<sup>45</sup>.

Se tem notícia de bastidores, que a gravação do programa durava mais que um turno do dia, havia sempre muita gente no cenário, inúmeras cenas a serem gravadas com participantes distintos, com temas distintos, totalizando em média 14 cenas compondo a hora e pouca de programa editado. Tendo acesso a um dos roteiros (programa 157, gravado dia 08/09/2015 e exibido dia 20/09/2015), se percebe que não apenas as perguntas dos diálogos e entrevistas travadas por Regina Casé são previamente formatadas, mas também as respostas a essas perguntas já são estabelecidas e combinadas no roteiro<sup>46</sup>.

O primeiro programa *Esquenta!*, exibido no primeiro domingo de 2011 (02/01/2011), teve como convidados Gilberto Gil, Zeca Pagodinho e a Velha Guarda da Protela, dentre alguns humoristas de sucesso na época, como Marcius Melhem e Leandro Hassum.

<sup>45</sup> Informações do site <https://filmow.com/esquenta-1a-temporada-t212902/>. Acesso em 08/2017.

<sup>46</sup> Estabelecendo alguns contatos, se teve acesso a um dos roteiros do programa. Trata-se de arquivo em word enviado por quem trabalha com Regina, do programa nº 157, gravado em 08/09/2015 (nome do arquivo: PGM 157 – GRAVA: 08/09 EXIBE: 20/09).



**Figura 2** *O clima do Esquenta!*

A música de abertura é de autoria dos próprios Gilberto Gil e Arlindo Cruz e possui trechos da música “Aquele abraço” também de Gil, substituindo o trecho original “(...) o Rio de Janeiro fevereiro e março”, por “Regina de janeiro, fevereiro e março”, fazendo referência à temporada de verão a que se destinava a exibição do programa. A estreia também contou com uma entrevista exclusiva de Luis Inácio Lula da Silva, que tinha acabado de deixar a presidência do país, depois de oito anos à frente do poder executivo, e também oito anos em que não dava nenhuma entrevista à Rede Globo. Na conversa, Lula fala sobre seus oito anos à frente da Presidência da República e os planos para o futuro.

Assistindo ao programa, percebe-se a grande confraternização que o projeto pretende ser. Não se pode deixar de fazer as devidas relações entre a festa ali apresentada e o tempo propício para comemoração, uma vez que para além de ter sido pensado para ser exibido no período mais festivo do ano, segue o fluxo do contexto político e social vivido pelo país, o qual observava-se momentos de crescimento econômico e estabilidade financeira. Num contexto mais geral, o Brasil vivia uma fase otimista e o programa foi criado em consonância a esse sentimento generalizado. Nesta edição (02 de janeiro de 2011), Regina Casé também levou ao programa um pedreiro que trabalhava numa obra em frente ao seu prédio; um idoso que vendia polvilho na praia e um outro senhor de idade avançada que trabalhava num hotel como carregador de malas.



**Figura 3** *A alegria do trabalho duro*

A intenção era partilhar com o público do sorriso, da simpatia e do otimismo daqueles três personagens. A aparição desses senhores acompanha o discurso de Lula durante a entrevista dada à Regina e chega a cobrir parte da conversa com o presidente (enquanto Lula fala, em alguns trechos aparece as imagens do pedreiro trabalhando, sempre feliz e sorrindo). Segundo o ex presidente, “é melhor a gente ser bom, custa menos pra gente ser bom, custa menos pra gente rir, custa menos pra gente ser alegre”. Nos outros dois casos dos senhores com mais de 80 anos, que ainda trabalham e que ali são festejados por isso (não tem como não compartilhar da sensação boa que é vê-los), o que nos chama atenção é que, no rápido diálogo, não se vislumbra o que, para nós, seria um ponto importante a ser abordado, que seria justamente o motivo de senhores já em idade avançada ainda estarem trabalhando. O foco daquelas participações é a alegria que eles cultivavam nas suas funções; a escolha do que mostrar não se volta para um questionamento e sim a confraternização junto com Regina Casé diante de um país que supostamente “deu certo”. A música que fecha a cena fala de um “povo que nada tem, mas que tem bom coração”.

Nesse contexto de reflexão, é preciso aqui recorrer um pouco à trajetória dos Estudos Culturais, quando se pensa neste trabalho como algo que lida com a relação

cultura/comunicação massiva e que nasce da observação de que o *Esquentar!* se coloca como um produto que foca na cultura popular. Focando a cultura popular - e essa cena nos diz muito sobre isso - observa-se que a comunicação massiva abrange a área política que contextualiza essa cultura, sustentando e reproduzindo a estabilidade social e cultural (ESCOSTEGUI, 1998, p. 91), no momento em que o programa foi pautado e roteirizado.

Ao abordar um Brasil que deu certo através das figuras dos senhores trabalhadores, alinhando-se ao contexto político de ascensão econômica de classes menos favorecidas no Governo Lula, personagem que aparece no programa abordando esse assunto, tem-se a representação dessa realidade através do recorte que nos diz muito sobre a sensação consensual desse momento. O *Esquentar!* trabalha pela reprodução e repercussão dessa sensação, trabalhando por essa concordância.

Segundo Escostegui, a conquista do consentimento pressuposta pela teoria da hegemonia de Gramsci – grande contribuidor para os Estudos Culturais – mostra que a mudança pode ocorrer dentro do sistema cultural, uma vez que existe constantes disputas em torno do consensual. Ao abordar um Brasil que deu certo através das figuras dos senhores trabalhadores, alinhando-se ao contexto político de ascensão econômica de classes menos favorecidas no Governo Lula, o *Esquentar!* trabalha pela reprodução e repercussão dessa sensação, trabalhando por essa concordância.

Entretanto isto não se produz de forma mecânica, senão “adaptando-se” continuamente às pressões e às contradições que emergem da sociedade, e “englobando-as” e “integrando-as” no próprio sistema cultural. (ESCOSTEGUI, 1998, p. 91)

A constatação do referido processo de representação que envolveu a participação e história desses senhores, em consonância à participação de Lula, também nos remete ao fato de que, da mesma forma que o movimento dos estudos culturais, que originou esse modo de pensar a cultura totalmente interligada à sociedade e às mudanças sociais do seu tempo, marcando uma postura não só analítica, mas também política, esta análise visa o estudo de aspectos culturais relacionados à forma como o sentido das coisas regula e organiza nossas práticas, incluindo a construção da identidade e a demarcação das diferenças (HALL, 2016), o que compõe as disputas em torno do consensual (nesse caso, o Brasil que “deu certo”). Ao perceber um movimento da comunicação de massa na representação – que também é política - de camadas da sociedade que, naquele momento, vivem determinado contexto de ascensão, o *Esquentar!* contribui para os rumos da cultura

contemporânea através dos efeitos e sentimentos gerados no ato de assistir e interagir com os diálogos e as imagens.

Nesse sentido, o *Esquenta!* funciona como uma espécie de provedor de estruturas de entendimento através das quais os homens interpretam e dão sentido ao que foi abordado. Revela a ideologia dos criadores, os quais também vivem as condições de seu tempo e as expressam por suas práticas culturais.

Sobre as maiores problemáticas com que os estudos culturais ingleses se voltaram, e que se vislumbra aqui como uma preocupação deste trabalho, Escostegui – citando Marrelart e Neveau, 1997<sup>47</sup> – nos diz que

É através da conversão mais explícita em problemática dos desafios vinculados à ideologia e aos vetores de um trabalho hegemônico que os meios de comunicação social, especialmente, os audiovisuais, aos que se havia dedicado até o momento um interesse acessório, chegam a ocupar paulatinamente um lugar destacado” (Mattelart e Neveau 1997: 122). Os estudos culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa da construção da hegemônia. Nesta perspectiva são estudadas as estruturas e os processos através dos quais, os meios de comunicação de massa sustentam e reproduzem a estabilidade social e cultural. (ESCOSTEGUI, 1998, p.91)

De um modo geral, as gravações do *Esquenta!* contam com apresentações musicais e diálogos que por vezes não se cruzam entre uns e outros, como se cada um esperasse a sua vez para acontecer no programa. Regina Casé costuma contar algumas histórias vividas em comum com os artistas convidados e todos riem juntos, dançam, conversam e comem o prato preparado e servido durante a gravação.

Fazem parte do elenco, além dos convidados fixos, cerca de 18 atores constituintes da “família *Esquenta!*”, dançarinos homens e mulheres, negros e não negros e um grupo de pessoas vestidas de garis. Regina Casé sempre aparece muito feliz, festejando o que parece uma grande homenagem à si mesma, uma vez que levou para as telas uma coisa que ela diz fazer em sua própria casa: reunir os amigos, conversar sobre a vida deles, a produção, a carreira, a família. Na realidade, esses encontros envolvendo artistas já renomados, contando suas histórias de cunho íntimo em alguns momentos, só é possível, justamente, devido à rede de relacionamentos da atriz que, como foi possível ver no

---

<sup>47</sup> A citação que segue foi retirada do texto de Ana Carolina Escostegui, *Uma Introdução aos Estudos Culturais*.

segundo capítulo, se constitui de forma muito sólida. A maioria dos artistas mais famosos da música e da televisão brasileira aparentam ser amigos próximos da apresentadora, possuindo histórias e um cotidiano em comum e isso foi levado para o programa.

É fato que diferentemente do *Central da Periferia*, o tema central do *Esquenta!* abrange muito mais coisa além da periferia, suas histórias e dramas, muito embora a figura do popular esteja presente o tempo todo. A reunião com os “amigos” é o que conduz a temática da atração:

O *Esquenta!* recebia diversos convidados a cada episódio e o programa se desenvolvia a partir das conversas e interações de Regina Casé com eles e a plateia. Momentos engraçados proporcionavam concursos e desafios. Ao longo dos anos, cada episódio ganhou um assunto, que poderia estar ligado, ao não, a uma efeméride, e que pautava as conversas, as brincadeiras, o cenário, a caracterização do elenco e a música. Crianças dançavam e o Bonde da Madrugada, grupo de dança da favela do Cantagalo (RJ), animava a atração com passos de funk. (MEMÓRIA GLOBO)

O programa, em seu corte final, exibido no domingo é composto por vários “retalhos”, uma vez que é sabido que as gravações duravam horas e horas seguidas e a edição tinha todo um desafio de pegar os inúmeros diálogos e temas retratados e juntar todos numa unidade, na qual é possível perceber o corte que marca o “tomar a palavra” de cada cena. Por esse motivo, parecem pouco espontâneo determinadas conversas, observa-se uma espécie de seguimento a um roteiro estabelecido, o que leva a sensação de que aqueles cortes bruscos na edição final refletem algo do tipo, “não vamos mais falar disso, porque agora vamos falar daquilo”. Ou seja, uma miscelânea de temas e histórias sendo aglomeradas naquele mar de gente e informações.

No segundo episódio da primeira temporada, exibido dia 09 de janeiro de 2011, outros convidados famosos como Caetano Veloso participam da gravação, que segue como uma mistura de conversas, histórias e participações. E assim, o *Esquenta!* vai seguir até o seu final em 2017, com muitas atrações musicais famosas e outras nem tanto, muitos personagens, muita dança, muitos diálogos guiados pela curiosidade de Regina Casé e muitas histórias engraçadas e bonitas.

Assistindo aos programas que seguem, uma característica se coloca muito marcante na atração: os assuntos dados atenção pelo programa, principalmente os que se relacionam ao racismo, aos problemas da favela e do povo preto e pobre, não costumam ser abordados

em outros programas de grande visibilidade na grade da Globo. Por outro lado, a forma com que esses assuntos aparecem e são representados revela uma ambiguidade que infere uma espécie de otimismo diante das muitas questões tratadas e conclui todas as histórias contadas. Para nós, esse fato se coloca de forma crucial porque é como se naquele ambiente fosse “permitido” aliviar as tensões de determinadas realidades, contribuindo para práticas culturais e formas de se colocar sobre o assunto que não permitisse um embate maior no sentido da reflexão que supusesse alguma necessidade de mudança, muito embora por vezes o contrário aconteça.

Por exemplo, ao mesmo tempo em que se traz uma tenente da PM e pretende falar sobre abordagem policial a atitudes tidas como suspeitas, no mesmo instante, a tenente é perguntada sobre seu trabalho como rainha de bateria de uma escola de samba carioca. Ou seja, por que se mostrou interessante abordar esse tema através da presença de Julia Liers, tenente do 23º BPM (Leblon)<sup>48</sup>? O ator Lázaro Ramos, presente neste diálogo, tem a oportunidade de falar sobre os “baculejos” que já tomou em Salvador e, junto com o sambista Leandro Sapucaí, também negro e o ator Douglas Silva, um dos personagens protagonistas do filme *Cidade de Deus*, são convidados a simularem uma cena de abordagem policial com a policial e dançarina<sup>49</sup>. Como a intenção é falar do assunto, mas de forma leve e divertida, oscilando entre a seriedade e o humor, logo se percebe o porquê de ser Julia Liers a convidada para estar ali.

O assunto começa no momento em que Leandro Sapucaí é convocado a cantar uma música chamada “*Polícia e Bandido*”, tema da série “*Minha Periferia é o mundo*”<sup>50</sup>, cuja letra fala do enfrentamento entre policiais e bandidos, fato que também acontece em outras periferias do mundo, as quais puderam ser evidenciadas nas imagens feitas para a série e exibidas durante aquela interpretação do cantor. Após a apresentação, Julia Liers, que já estava no palco, dançando e interagindo com o sambista, entra em cena para responder o que Regina lhe pergunta, que seria como definir uma atitude suspeita. Dada a resposta, a

---

<sup>48</sup> Programa exibido dia 16 de janeiro de 2011. A tenente da Polícia Militar Júlia Liers, do 23º BPM (Leblon) desfilaria naquele carnaval de 2011 em duas escolas de samba, a Independente de São João de Meriti, onde foi madrinha de bateria, e a Porto da Pedra, que a convidou para ser destaque do abre-alas.

<sup>49</sup> Terceiro programa da primeira temporada, exibido dia 16/01/2011, disponível em <https://globoplay.globo.com/v/1412034/programa/>

<sup>50</sup> Entre 9 de setembro e 30 de dezembro de 2007, o Fantástico apresentou uma série de 16 reportagens com o nome *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*, produzida em HDTV e configurando o resultado das viagens internacionais que Regina Casé fez para periferias localizadas na Cidade do México, Porto Príncipe, no Haiti, Luanda, em Angola, e os subúrbios de Paris, na França. *Minha Periferia é o Mundo* teve roteiro de Alberto Renault, Hermano Vianna e Regina Casé, com direção de Mônica Almeida e direção geral de Estevão Ciavatta.



apresentadora comenta o fato de a tenente ser também rainha de bateria e a partir daí segue-se um diálogo de perguntas e respostas sobre sua história enquanto tenente e também sambista.

Regina Casé: *Tá, mas vamos voltar para o tema da dura que eu acho que é um tema de utilidade pública. Na Bahia, no caso, é o “baculejo”, “né”? Você já tomou muito “baculejo”?*

Lázaro Ramos: *Ô, nega... Risos*

Regina Casé: *Especialista...Eu imagino.*

Lázaro Ramos: *Veç ou outra acontecia. Hoje em dia, naturalmente não, porque a ascensão social...*

Regina Casé: *Mas de longe, no escuro, o cara já chega em você, porque vai sempre achar que você está numa atitude suspeita, vamo combinar...*

Lázaro Ramos: *Pois é, isso foi até bacana a tenente falar, o que é uma atitude suspeita, porque eu nunca entendi exatamente o que é uma atitude suspeita. Porque às vezes, o cara tá parado, já acham que é uma atitude suspeita, né?*

Regina Casé: *Porque, por exemplo, ela deu um exemplo, o cara tá na praia de Ipanema e com um casaco é uma atitude suspeita. Dá um outro exemplo.*

Júlia Liers: *Dois numa bicicleta, andando pra cima e pra baixo...*

Regina Casé: *Dois na bicicleta e dois na moto, ou uma bicicleta atrás da outra...*

Lázaro Ramos: *Eu queria fazer uma pergunta. Qual é a maneira correta de se fazer uma abordagem por um policial?*

Julia Lyers: *Tem as técnicas corretas, né? A gente pede para o indivíduo encostar a mão na parede..*

Regina Casé interrompe

Regina Casé: *Ah, eu vou querer que a gente faça isso porque eu acho que isso é importante pra todo mundo. Se bem que com essa roupa pra fazer essa abordagem vai ser uma loucura...*

Lázaro Ramos: *quem não quer tomar um “baculejo” desse, “né”?*



**Figura 4** “Esse baculejo eu também quero”



**Figura 5** “Baculejo” que virou concurso de bunda

Em meio à dramatização, surge um concurso sobre “a bunda mais gostosa” entre os três envolvidos na encenação, ideia que Regina Casé teve após vislumbrar que a posição dos convidados favorecia a visibilidade das nádegas dos participantes. No fim da brincadeira, Regina completa: *“Cara, eu trouxe o Lázaro aqui pra bater um papo sério, era um papo reto sobre violência policial, sobre não sei “quê”, quando eu olho, eu tô fazendo um concurso de bunda, e ele ganhou, gente!!! Uma salva de palmas para a bunda do Lázaro!”* (15’04’’).

Entre os sorrisos diante da brincadeira do concurso, dentro da oscilação de seriedade e humor em torno do assunto, no contexto festivo do programa, atitudes que remetem à possibilidade do emergente podem aparecer, no sentido de existência de experiências ali, através de atores sociais como Lázaro Ramos - tido como ator símbolo de uma tomada de espaço do negro no espaço do massivo - que irrompem contra uma subalternidade esvaziada de sentido. Tal subalternidade que se refere aqui é preconizada por brasileiros postos à situação de humilhação e vulnerabilidade no momento em que a polícia atua nas abordagens. Tirando o tom do humor em torno da discussão, Lázaro Ramos faz a seguinte indagação:

*Regina Casé: Agora a gente tem que ir pra frente, apesar do assunto tá interessantíssimo, né gente...*

(Lázaro interrompe)

Lázaro Ramos: *Deixa eu fazer só uma perguntinha, Regina?*

Regina Casé: *Claro*

Lázaro Ramos: *O que é que eu, como cidadão, devo fazer se eu me sentir desrespeitado numa dura?*

Júlia Liers (Tenente): *Numa dura? Você pode proceder até ao Batalhão, o próprio Batalhão, ir na Seção de Inteligência e registrar uma queixa. Ou então, você pode ir até à Corregedoria da Polícia Militar. Ou então tem números que você pode ligar também. Ou então ir ao próprio Batalhão, identificar de onde é o policial, se você conseguir ver a listel dele.*

Depois disso, Regina pede que Lázaro Ramos e Douglas Silva simulem como é que geralmente se dá uma abordagem, eles mostram a rispidez com que a polícia atua e, segundo suas experiências, nesse momento a representação do assunto se modifica. Todos aplaudem e a apresentadora fecha o assunto lembrando de como o *Esquenta!* é um programa que gosta de samba, que gosta de botar todo mundo para sambar, que fizeram uma pesquisa e que impressionantemente existe uma quantidade grande de músicas que falam de samba e de polícia. O programa segue com música. Qual seria a intenção do programa a associar samba e polícia?

Essa cena é mais um exemplo da ambiguidade que marca o *Esquenta!* e o próprio lugar de atuação e de fala de Regina Casé. Nesse mesmo programa, depois de muita música, muito humor e muito samba, Lázaro volta a aparecer no final, falando um pouco sobre sua carreira e comentando sobre a importância que representa atores negros ocuparem papéis de protagonistas na televisão. Relembra o tempo em que Regina foi assistir à peça “*Ó pai Ó*”, do Bando de Teatro Olodum, em Salvador, na época o ator com 16 anos, e aproveita o diálogo para agradecer o olhar dela “sempre generoso e interessado”, uma vez que naquele momento, no fim do espetáculo realizado no Teatro Vila Velha, ela foi ao camarim cumprimentar a todos e falar da importância daquilo existir. Depois disso, Regina Casé pergunta se ele imaginava que um dia esse protagonismo iria acontecer (na segunda-feira seguinte ao programa, Lázaro estrearia como personagem principal de uma nova novela das nove, *Insensato Coração*) e ele responde que sim, que “o Brasil é um povo muito generoso e merece e gosta de ver isso na televisão. “E o incrível é como deu certo, né?”, responde a apresentadora. “Bastou ter realmente uma possibilidade, uma oportunidade”. Lázaro responde que sim, que “o público quer, o público gosta” (...) “tem algumas produções que tem o protagonismo, a presença de negros em papéis fortes, que tem um resultado de audiência impressionante.

*Ó pai Ó* é um exemplo, *Cidade dos Homens*, *Da cor do pecado*<sup>51</sup>, *Cobras e Lagartos* e eu acho que é muito interessante isso porque eu acho que é o público dizendo, “olha a gente se identifica com isso, a gente quer ver isso na televisão também”. “E é isso que a gente quer ver aqui no *Esquenta!*”, finaliza Regina. O contexto do programa revela uma negociação entre práticas comunicativas diferenciadas que por vezes revelam potencialidades de mudança, mas que a depender da intenção em torno do significado das cenas, retoma a representação infantil e estereotipada de temas caros à sociedade.

A aparição de pessoas da favela no programa através das cenas e diálogos não acontece todo o tempo. No entanto, a favela está sempre ali em toda a sua nuance simbólica. Além de personagens vindos da periferia na plateia, que conversam com Regina por alguns segundos quando convocados, a favela está presente de forma física e fixa através do Bonde da Madrugada, grupo de dançarinos do Morro do Canta Galo, favela do Rio de Janeiro. O grupo aparece em momentos específicos, fechando ou abrindo um novo assunto.

A representação da periferia nas cenas que chamaram a atenção e que trabalharam na formulação da hipótese, se faz através de diálogos curtos com personagens oriundos desses locais, como se pôde perceber na cena em que as negras Isabel e Raquel aparecem. Não apenas o assunto dos diálogos em si conformam a representação destas pessoas ou do assunto, mas também o resultado da edição, a qual, marcando a diferença, revela certa “descartabilidade” dos personagens das periferia no roteiro do programa. Assim que Regina pergunta o que precisa saber, exemplo do rápido diálogo travado com a manicure Vera, da comunidade do Rio das Pedras (programa de fevereiro de 2011), no qual, logo depois que a apresentadora fala com ela sobre uma de suas paixões, o esmalte, pedindo logo depois que ela sambe com uma de suas clientes presente no programa (Vera também é professora de dança), os participantes são retirados do palco por assistentes, apontando para uma falta de contexto daquela participação, observada como superficial e sem muito sentido.

O tipo de diálogo que a apresentadora trava com os convidados famosos, com quem nutre conversas mais próximas, e os quais tendem a se estender para além das satisfações

---

<sup>51</sup> A atriz Taís Araújo foi protagonista dessa novela das sete da Globo, exibida de janeiro a agosto de 2004.

de suas curiosidades com o assunto ou história abordada, é bem diferente de quando ela se dirige à alguém da periferia, que não fala nada mais além do que lhe foi perguntado.

Sobre essa observação, das rápidas aparições que revelam uma diferença entre as cenas protagonizadas pelos personagens no *Esquenta!*, atesta-se, por outro lado, que a instância periferia simbolicamente vem se transformando a partir do desenvolvimento das tecnologias de comunicação e das diferentes possibilidades de lugares de enunciação que se tornaram possíveis. Se vislumbra um processo de visibilidade que remete ao lugar direto de fala dessas pessoas, que muitas vezes aparecem de forma altamente politizada e consciente, sem depender da TV (muito embora, a televisão ainda figure como grande produtora de informação e conhecimento). No meio da cultura hegemônica, a favela se transformou em algo além do exótico, do belo, por ter se inserido num local de exportação de ideias e bens culturais consumidos por várias pessoas que não vivem ali. Favela entrou “na moda”, objeto de consumo, lugar a ser olhado com certa admiração. A contradição marca esse processo, porque, ao mesmo tempo em que a periferia passa a ser vista nos centros legitimados de visibilidade, como ainda figura a TV, às vezes com um olhar de deslumbramento, seus velhos problemas de precariedade, morte e violência seguem crescendo cada vez mais.

De um modo geral, como se pode definir o processo de significação que se estabelece nas cenas as quais figuram os pretos e pobres, bem como nas formas de abordagens de temas que circundam essas pessoas no programa? Representação da diferença. A periferia é tornada visível, e significada no *Esquenta!* a partir do que a torna diferente do “asfalto”. Essa cenas

(...) ganham significado quando são lidas no contexto, umas em contraste com as outras ou todas relacionadas entre si. Esta é outra maneira de dizer que as imagens não carregam significado ou “significam” por conta própria. Elas acumulam ou eliminam seus significados face às outras por meio de uma variedade de textos e mídias. Cada imagem tem seu próprio significado específico. No entanto, em um sentido mais amplo sobre como a “diferença” e a “alteridade” são representadas em uma determinada cultura, num momento qualquer, podemos ver práticas e figuras representacionais semelhantes sendo repetidas, com variações, de um texto ou local de representação para outro. (HALL, 2016, p. 150)

Essa *diferença*, em si mesma, não é objeto do pensamento, e sim de um ato cognitivo submetida justamente às exigências da representação (SCHOPKE, 2017). A

*diferença* que citamos não é a que Deleuze conceitua como princípio constitutivo da natureza, mas a que se submete à representação; às regras da identidade e da semelhança e por isso aparece sem sua natureza anárquica e subversiva (SCHOPKE, 2017, p. 22).

A diferença evidenciada e construída em torno da periferia no *Esquenta!*, nesse sentido, aparece como uma *repetição*, facilmente estabelecida porque obedece a uma ordem existente.

Segundo Deleuze, uma vez submetida às exigências da representação, a diferença torna-se prisioneira do reino da generalidade – que desconhece tudo aquilo que não participa das suas grandes ordens: a ordem da semelhança entre os sujeitos e da equivalência entre os termos. (SCHOPKE, 2017, p. 23)

“O conceito de representação está diretamente ligado a uma forma específica de funcionamento da razão” (SCHOPKE, 2017, p. 23), onde o próprio pensamento atua como um mero “re-conhecimento”, se submete a valores morais e se coloca como companheiro dos poderes vigentes. A periferia se torna objeto “pensável” através das exigências da representação e isso revela o apaziguamento que o pensamento propõe quando reduzido e aprisionado ao ato da reconhecimento. Pensando a periferia dentro do “conhecimento verdadeiro das coisas” (SCHOPKE, 2017, p. 30) tem-se a ideia do “todo mundo sabe”, e é justamente essa fórmula que torna o pensamento apenas um ato recognitivo. Fazendo referência à Deleuze, Regina Schopke diz que

(...) a forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fossem conformidades. Como poderia o pensamento reconhecê-la se ela perturba a ordem das coisas, se ela rompe com a generalidade (que tem na semelhança e na equivalência suas máximas)? É bem verdade, como afirma Deleuze, que os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte da nossa vida cotidiana. Toda vez que olhamos uma mesa, sabemos o que ela é. Não precisamos pensar toda vez que repetimos “bom dia” ou “boa noite”. (...) O que é um pensamento que não faz mal a ninguém? Esta parece ser a pergunta mais significativa, já que, como reconhecimento, o pensamento não ameaça nem “a pequena e segura vida” daquele que “pensa” nem as normas estabelecidas. (SCHOPKE, 2017, p. 31)

O que a autora pretende dizer é que num mundo que persegue a igualdade e a semelhança de comportamentos através de pressupostos como o senso comum, a diferença aparece como uma forma de olhar, como um ponto de vista no qual a razão está em primeiro plano. É essa forma de “pensar” que Deleuze chama de atividade recognitiva e que se coloca muito distante do pensamento em toda sua potência, o qual, por sua vez,

se encontra longe da busca pela verdade absoluta. A diferença que marca a periferia da não periferia, que se estabelece no discurso do *Esquentar!* através das cenas preconizadas por Regina Casé e pelos personagens que vivem na favela e que estão “vestidos” dessa instância para estar ali, produz e contribui para um “modo de existir” submetido a valores preestabelecidos. Pensar a periferia diante dessa diferença faz desse pensamento

(...) servo dessa moral, (...) enfadonho, puramente formal e conceitual. Em vez de ameaçador e criador, torna-se melancolicamente um re-conhecedor dos valores vigentes, um espectador distanciado da vida – sem forças para produzir novos modos de existência. (SCHOPKE, 2017, p. 28)

Uma cena do *Esquentar!* se coloca como perfeita para ilustrar tal ideia. Tem a ver como a personificação do discurso pelos sujeitos, os quais

(...) de alguma forma, personificam o discurso – o louco, a mulher histérica, o criminoso, o depravado, a pessoa sexualmente perversa -; com os atributos que nós poderíamos esperar que esses sujeitos tivessem, dado o modo pelo qual o conhecimento sobre o assunto foi construído naquele tempo. (HALL, 2016, p. 83)

Por exemplo, em determinado momento da vida atual em sociedade, passou a se consentir o homossexual como um ser engraçado, irreverente, escandaloso e com certa feminilidade fora do lugar. Juntaram-se as semelhanças e se “pintou” o que seria a figurado do homem gay, o signo homossexual na memória coletiva. No programa *Esquentar!* exibido dia 09 de janeiro de 2011, Regina Casé, ao lado de Caetano Veloso, da cantora Maria Gadu e do cantor de pagode Dodô, então vocalista do grupo Pixote, dialogam sobre tipos de cabelos e sobre a liberdade atual do homem de poder também usar o cabelo que lhe convém, fazer as unhas, sobrancelha, etc.





**Figura 6** *O cabelo*

Interagindo em torno do exemplo do cabelo do cantor em questão, negro, de cabelo crespo e grande, sobre o qual já fez inúmeros cortes e estilos, surge a cena que se inicia com Regina Casé apresentando “três bofes que trabalham aqui no *Esquenta!* e que realmente não têm preconceito com isso”. Esses “bofes”, interpretados pelos atores Fábio Porchat, Douglas Silva e o cantor Mumuzinho, então convidados fixos do programa, entram em cena, todos de perucas de cabelo mais cumprido e com jeito afeminado. De forma muito cômica, falam do preconceito que sofrem por “se cuidarem”, fazerem unha, cabelo, se depilarem.

Observando a cena e os diálogos, e onde tudo desemboca ali, primeiramente não se sabe se aqueles personagens entraram para falar do preconceito contra os homens que mantém os hábitos da vaidade, ou se toda aquela conversa gira em torno do preconceito em torno do homossexualismo. Isso até o momento em que Regina Casé torna a dúvida clara, e de forma direta, ataca o fato, afirmando como “*tá* um saco esse negócio de homofobia”. Agora entende-se o objetivo da entrada daqueles três personagens, que na atuação simulam gays, e que, através de uma interação cômica e divertida, pretendem alertar contra o preconceito e a homofobia. A troca reproduz a exotividade que marca a figura do homossexual, cujo signo costuma aparecer da mídia com o exagero que faz o mesmo ser reconhecido através daquelas já conhecidas características.

Faz sentido para os telespectadores o personagem gay ali apresentado, dentro da pequena dramatização, aparecer como aparece. Se reconhece aquelas atuações como se tratando de homossexuais. Não há o que se contestar, afinal “todo mundo sabe”, ou



melhor, todo mundo reconhece o homem gay dentro daquelas características. Sobre esse reconhecimento, Regina Schopke (2017, p. 34) questiona: “por que é mais fácil “reconhecer” do que “criar”? Para responder a questão, ela explica que é preciso primeiro definir melhor o que é representação e quais os seus critérios e leis. Para isso, a partir das ideias de Deleuze, ela faz as devidas distinções ente “objeto particular” e “objeto singular”, tomando como referência a natureza desses objetos: aqueles que estão sob o signo da generalidade, e aqueles que estão sob o signo da repetição” (SCHOPKE, 2017, p. 34). Se um objeto é único e insubstituível, ele é singular; se é particular, encontra-se no reino das generalidades, uma vez que o que interessa é o que os seres e as coisas tem de similar e não o que tem de diferencial. “É por essa razão que as duas grandes ordens da generalidade são a *semelhança* entre os sujeitos e a *equivalência* entre os termos que designam esses objetos particulares” (SCHOPKE, 2017, p. 35). Usando mais uma vez a cena preconizada humoristicamente por Fabio Porchat, Mumuzinho e Douglas Silva, o senso comum se utilizou de determinadas características de alguns homens gays, as que haviam em comum entre alguns, e generalizou-as de forma a torna-la capazes de definir um gay. Por esse motivo, a representação do homossexual, que construiu um caminho desde a conversa sobre vaidade até a entrada dos personagens, nos faz reconhecer que se trata, de fato, de homens gays, cujas formas não causam estranhamento.

Já a repetição é sempre transgressora e só faz sentido falar em repetição daquilo que é absolutamente singular, algo inusitado, que não guarda uma relação de semelhança com qualquer outra coisa. Para esses seres e objetos singulares, a representação jamais pode dar conta, afinal como representar o “irrepresentável”,

(...) aquilo que não é cognoscível senão quando colocado sob o jugo da semelhança e da identidade? Porque a representação, no sentido clássico, é isto: a “imagem” semelhante de um objeto concreto. Como diria o próprio Santo Tomás, representar significa conter a semelhança da coisa a ser reconhecida. (SCHOPKE, 2017, p. 39)

Trazendo essas ideias para nossa reflexão central, as pessoas elegidas para fazerem parte do roteiro do programa e que aparecem “cobertas” pela simbologia favela - em sua maioria pretos - contando seus casos, experiências e histórias, guardam uma relação de semelhança entre umas e outras dentro daquele contexto. Essa relação de semelhança não diz respeito apenas ao fato de viverem longe do “asfalto”, mas a todo um fundamento e um conjunto de características em comum, que as fazem similares entre tantas e tantas periferias e comunidades do Brasil. É justamente por existir esse fundamento da

generalidade, a favela simbolicamente como o lugar da pobreza, da marginalidade, de pessoas guerreiras, sofridas; que torna possível a representação da periferia no programa. O próprio termo “representação” indica a imagem ou a ideia de um objeto de conhecimento qualquer” (SCHOPKE, 2017, p. 39).

Pensar sobre a natureza do conhecimento produzido pela representação é, nesse sentido, nossa grande questão. Se utilizando da crítica nietzschiana, segundo a qual o filósofo reconhece que todo conhecimento é efeito de uma dupla metáfora, Schopke nos dá alguma pista quanto ao valor desse conhecimento:

Na primeira, transformamos um estímulo nervoso em uma “imagem”; na segunda, a imagem adquirida é modelada em um “som”. Este seria, primordialmente falando, o fundamento da representação e da linguagem. O problema, no entanto, estaria no fato de tomarmos essas metáforas pelas coisas mesmas e supormos conhecer o mundo quando não temos dele senão imagens. É neste sentido que a linguagem não diz as coisas, mas é somente uma metáfora delas. E é também neste sentido que o conhecimento, em Nietzsche, nada mais é do que a produção de um território à parte – construção humana que tende a igualar o não igual, excluindo as diferenças individuais e os acontecimentos singulares. (SCHOPKE, 2017, p. 39)

Dentro do terreno das generalidades e se apoderando também de uma representação generalizada de favela – a que gera o *conceito* de favela – o programa *Esquenta!* nos mostra como determinada coisa é abarcada sob um signo que a torna reconhecível e por isso tende a ser facilmente captada pelos meios massivos.

O conhecimento representativo, prisioneiro da generalidade, não permite conhecer aquilo que um objeto tem de único e, por conseguinte, de inexprimível. Em outras palavras, a representação não pode apreender o que há de diferente em cada um de nós, o que há de singular em cada objeto (BERGSON apud SCHOPKE, 2017, p. 40)<sup>52</sup>.

Se for possível apontar uma consequência disso é que também em torno da favela representável, só nos é permitido conhece-la de forma parcial. Aqui, leva-se em consideração as regras que prescrevem as formas de significar periferia, que governam o que é falável ou pensável sobre ela nesse momento histórico. Isso diz respeito ao lugar que a periferia ocupa na configuração social atual; o lugar da violência, mas também da beleza; onde se mata, mas também onde se vive. Os sujeitos que personificam o discurso

---

<sup>52</sup> Nesse trecho do texto de Regina Schopke – Capítulo I “O pensamento como ultrapassamento da representação clássica”, do livro *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*, a autora faz referência a Bergson em *O pensamento e o movente* e são dele as afirmações citadas.

em torno da favela, com os atributos que se esperam dele, aparecem ali não pelo que ele é, mas pelo que significa, sendo o seu significado e as práticas significantes construídos dentro do discurso da representação (HALL, 2016, p. 81).

Foucault nos ensina que a produção de conhecimento e de sentido sobre determinada coisa ou fato é feita pelo discurso. Isso significa dizer que nada tem sentido fora do discurso e o próprio conceito não se configura sobre *se* as coisas existem, mas de onde vem o sentido delas (HALL, 2016, p. 81).

Essa ideia de que coisas e ações físicas existem, mas que somente ganham sentido e se tornam objetos de conhecimento dentro do discurso, está no coração na *teoria construtivista* sobre o sentido e a representação. Foucault argumenta que, uma vez que só podemos ter conhecimento das coisas se elas tiverem sentido, é o discurso – não as coisas por elas mesmas – que produz o conhecimento. (HALL, 2016, p. 83)

Por outro lado, o próprio ato de representar a favela no programa, através das escolhas dos temas abordados e do direcionamento do diálogo com os moradores levados para a frente das câmeras, suas falas curtas e bem direcionadas, em um certo sentido se relaciona a uma voz que não existe nas telas da TV da Globo e por isso a “necessidade” de um porta-voz na forma de uma figura como Regina Casé, que se tornou conhecida pela divulgação dos fenômenos das culturas populares e do debate sobre as desigualdades sociais no país. Partindo da redução do real à representação, a impossibilidade de fala do *outro* nessa esfera institucionalizada, nos faz pensar em Regina Casé como uma “representante” dessa voz que não existe, atuação que se faz através do tomar a palavra em nome do outro, e que se materializa no discurso de elevação da favela, de enaltecimento do seu valor na cultura brasileira e na defesa por transformações.

Nunca morei na favela, sei que é duro porque não tem saúde, transporte, é difícil de chegar, mas tenho admiração por várias pessoas que moram em favelas. Frequento a casa de amigos, mas nunca vou morar lá. Meu desejo é que todos vivam confortavelmente no asfalto. (SÉRIE VIVA O SUCESSO, CANAL VIVA)<sup>53</sup>

Nesse momento, a representação é realizada no espectro da ação em defesa do *outro*; no agir em lugar do *outro*. Afinal, onde está o “testemunho da voz-consciência”

---

<sup>53</sup> Trecho de vídeo exibido na série *Viva O Sucesso*, do canal fechado *Viva*, no qual artistas renomados contam como chegaram à fama. Exibido pelo Canal Viva e disponível em <http://canalviva.globo.com/programas/viva-o-sucesso/materias/regina-case-revela-seu-dia-dia-em-familia-e-no-trabalho.htm>

(SPIVAK, 2010) dos favelados e moradores da periferia? A história, as experiências cotidianas daquelas pessoas são apresentadas por Regina Casé e a representação “nasce” da sua voz.

Em sua defesa, em programa exibido em 04 de janeiro de 2015, no qual se pretendeu discutir a visibilidade dos atores negros na televisão, agora com a presença do ator Marcello Melo Jr, Regina dá o seguinte recado:

*Regina Casé: Ninguém aguenta mais falar disso, que é uma bobeira, mas quando entra nesse assunto, as pessoas falam assim: ‘pô, Regina fala de favela, fortalece a favela, ela mora na Zona Sul... Se bem que quem mora no Vidigal mora na Zona Sul (risos). Se uma pessoa da Zona Sul não pode fortalecer, respeitar e admirar alguém que mora na favela é como... se pra eu não ser homofóbica, eu tenho que ser gay. Pra eu não ser anti-semita, e não ir contra ela porque ela é judia, eu tenho que ser judia? (plano fechado) Vamo pensar um pouco sobre isso, é ou não é? Todo mundo não quer vala negra, todo mundo quer educação, quer ter os filhos, quer segurança, quer ver tia ir pro trabalho e voltar em segurança, os meninos estudando... Ninguém acha bom isso. Quem vai dizer que é bom? (aplausos) Uma coisa é respeitar e admirar a cultura que é produzida lá, e a dignidade e o respeito que as pessoas conseguem ter apesar duma vida indigna, onde a sociedade não tem respeito por elas, elas se darem ao respeito... Isso pra mim é um ponto de amor, de respeito, de admiração. E é o que o Esquenta! faz e vai continuar fazendo.*

Em termos de análise, tais palavras nos atestam a ambiguidade entre o que o programa pretende e o que realiza efetivamente em termos de busca pela igualdade. Para atestar sua posição, a qual também se faz no plano do ideal possível de ser construído no *Esquenta!*, Regina fala do seu sonho de ver, no plano do real, a convivência de todos os grupos sociais em todos e nos mesmos ambientes:

*Regina Casé: E o meu sonho pro Esquenta! e pro Brasil, pro mundo, é que seja que nem aqui, que você não consiga encontrar nem na mesa do restaurante (entra insert da plateia, ideia de diversidade) duas pessoas iguais e da mesma cor. Porque o que a gente tem de melhor pra fazer na vida é celebrar a diferença, é festejar a diferença! Não tô guentando, eu vou ter que chamar o Péricles, chamar o Leandro e o Arlindo pra cantar uma música do Arlindo (Arlindo diz “demorô”) que é muito linda, que não preciso nem dizer qual é, uma música que eu amo”*

Arlindo Cruz canta a música de sua autoria, “Favela”.

Um outro exemplo da voz abafada pela voz da apresentadora, acontece no episódio exibido dia 13 de janeiro 2011 (38’), no qual Regina leva ao palco um rapaz chamado Julio Moda, residente da comunidade do Jacarezinho, periferia do Rio de Janeiro, produtor de moda na comunidade e que também trabalha como zelador de um prédio no bairro de Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro. Julio, resumidamente, atua como um “caçador” de belezas na favela onde mora, e com essas modelos produz desfiles de moda

na comunidade. O que nos chama atenção aqui é que Regina Casé divide o contar de sua história junto com ele, coisa que ela se especializou muito bem nas experiências como entrevistadora. No entanto, se repararmos mais atentamente, se percebe que Regina fala em nome de Julio. É como se o público, tanto aquele presente no estúdio, quanto o de casa, necessitasse do que nos parece ser uma espécie de tradução da história, a partir de seus olhos. Nessa mesma cena, Regina conta como Julio chamou a atenção enquanto produtor de moda, quando um desfile organizado por ele foi filmado, por acaso, no momento em que a TV teria entrado na comunidade para fazer uma matéria sobre o tiroteio que ocorria na região. A beleza e a violência; a exatidão de uma ideia que deu certo e o perigo de ser atingido por uma bala no meio de um tiroteio; e a representação produzida ao mesmo tempo na visibilidade dada no contexto da conexão entre estas instâncias distintas e na voz do subalterno que pouco aparece.

Encerrado o diálogo entre Julio e Regina, se inicia no programa um desfile com as modelos do Jacarezinho (Projeto “*Jacaré também é moda*”) e as moças passam a ser entrevistadas por Regina. A primeira pergunta feita pela apresentadora à uma mulher chamada Bárbara, uma das que desfilaram foi: “você acha que, por exemplo, fora da comunidade ou em outro ambiente, o pessoal não te acha tão gostosa como te acha lá? Isso também é uma questão de ponto de vista?” Sobre esse novo diálogo, a primeira coisa que se observa é que Bárbara é uma moça gorda, independentemente de onde viva. Em outras palavras, o discurso no interior da pergunta remete mais uma vez à existência de alguma diferença entre o modo de olhar de quem vive na favela e o olhar de quem não vive, supondo, sem chance de falsa interpretação, que a favela se trata de *outro* lugar, com valores e padrões distintos do que se reconhece no asfalto. Tudo nasce dessa simbologia em torno da “diferença”. A questão do “ponto de vista” citado por ela, levando em consideração toda uma discussão em torno de um padrão de beleza mais magro que ainda vigora, poderia valer para todos, independentemente de onde Bárbara vivesse. No entanto, junto à essa realidade, inclui-se o fato de Bárbara ser da favela, como se isso, por si só, pudesse reverter à lógica estabelecida do padrão de beleza. Regina insiste fazendo uma nova pergunta a outra das meninas do Jacarezinho presentes no palco do *Esquenta!*: “O quê que você acha que é mais diferente na maneira de vestir da menina da favela para a menina do asfalto? Existe diferença?” Nesse mesmo impulso, com outra garota, questiona: “Você acha que o seu tipo agrada quem é da comunidade, quem é da favela, ou agrada geral?”

Diferenças visivelmente marcadas, essa observação remonta à forma como as questões sobre “diferença” vieram à tona pelos estudos culturais nas últimas décadas, quando passa a ganhar maior importância, sendo abordada de diferentes maneiras, por disciplinas diversas (HALL, 2016, p. 153)<sup>54</sup>. Em uma dessas abordagens, Hall nos apresenta a que vem da linguística e das “linhas teóricas associadas a Saussure e ao uso da linguagem como um modelo de funcionamento da cultura”. Nela, a “diferença” é importante porque é essencial ao significado; sem ela o significado não poderia existir” (HALL, 2016, p. 153). É como se a portadora da significação fosse a própria “diferença” entre o que seria a favela e o que seria o “asfalto”, diferença que se constitui a partir da subalternidade enquanto um “movimento de diferenciação em relação ao conjunto dos outros lugares possíveis de serem habitados por este corpo (MATOS, 2015, p. 9).

Voltando para a questão da representação, Sandra Regina Goulart Almeida, em prefácio ao livro de Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?*, fala que a representação configura um

(...) ato de fala em que há pressuposição de um falante e de um ouvinte e, nesse sentido, esse espaço dialógico de uma interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar. (ALMEIDA, 2010, p. 13)

Isso porque, nas palavras de Almeida, segundo Spivak neste ponto da grande questão (“*Pode o subalterno falar?*”), a fala do subalterno costuma ser intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome desse outro. Em nome desse poder adquirido, especificamente aqui, por Regina Casé junto à toda lógica de produção e criação embutida na maior rede de televisão do país, se delineia uma forma de definição da periferia que se baseia na identidade na diferença. A questão popular, presente o tempo todo no programa, delineia temáticas que também dão um teor de reverência à determinadas histórias de senhores e senhoras, que nos diz muito da questão

---

<sup>54</sup> Segundo Hall (2016), as questões sobre “diferença” foram refletidas por algumas abordagens teóricas nos estudos culturais, as quais ele considerou quatro no estudo em torno da representação: 1. As linhas teóricas associadas a Saussure e ao uso da linguagem como um modelo de funcionamento da cultura, sob a qual a “diferença” importa por ser essencial ao significado; sem ela o significado não poderia existir; 2. Uma segunda abordagem também com origem nas teorias da linguagem, mas diferente de Saussure, remonta à ideia de que se precisa da “diferença” porque só se pode construir significado através de um diálogo com o “outro” (a referência é o linguista e crítico russo Mikhail Bakhtin); 3. O terceiro tipo de abordagem, mais antropológico, argumenta que a cultura depende do significado que damos às coisas, isto é, a atribuição de diferentes posições dentro de um sistema classificatório. A marcação da diferença se coloca como a base da ordem simbólica que chamamos de cultura; e por fim (4), o quarto tipo de abordagem psicanalítica, que se relaciona ao papel da “diferença” na nossa vida psíquica.

popular que tanto Regina se alia e que lhe forneceu o título de antropóloga midiática. Porque ela vai “em campo” procurar saber, ver, conhecer, se infiltra nas rodas, nos encontros e leva o que vê para a TV. No programa, é como se eles levassem o pedaço de um determinado modo de ser para o telespectador, que se envolve com as palmas, os casos, os risos, a música, a cultura popular mais feliz e sábia. Esses processos não se chocam com a ideia de que esse envolvimento com o modo de ser do *outro* é, por sua natureza, derivado da diferença que existe entre os modos de ser de quem não vive na favela e de quem vive na favela.

A tenuidade do limite entre o ato de mostrar a beleza desse modo de ser e o tornado cômico do que também deriva desse popular, nos faz perceber que em muitos momentos, o programa trabalha sob o que Gayatri Spivak chama de “desvio de um ideal” (SPIVAK, 2016, p. 59), a subalternidade que descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (ALMEIDA, 2010, p. 17)<sup>55</sup>. Para o “*verdadeiro* subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo” (SPIVAK, 2016, p. 61).

A saída para essa impossibilidade de falar por si mesmo, é pensada como o rompimento dessa mesma tenuidade, mas para um outro lado, que também se observa no programa. Nesses momentos, Regina Casé não só dá a possibilidade, mas propõe determinados diálogos que superam suas próprias fronteiras e rompem com o esvaziamento do sentido de periferia, acabando por nos dar pistas da multiplicidade que constituem as experiências e a subjetividade do subalterno. Esse momentos aparecem em algumas cenas onde se ultrapassa o tom festivo, o cômico e o humor, permitindo que vozes de atores sociais usem desse espaço do massivo, problematizando questões que geram reflexão e que apontam para transformações.

Em programa exibido dia 17 de novembro de 2013, o *Esquenta!* colcoa como tema central daquela edição a celebração do Dia da Consciência Negra, assunto que Regina Casé se apropria muito, não apenas por ter se engajado na questão negra, mas por considerar seus próprios aspectos físicos como uma “síntese” da mistura genotípica brasileira, sendo sua forma física algo fora do padrão diante da posição que ocupa e isso,

---

<sup>55</sup> Prefácio do famoso livro de Gayatri Spivak: *Pode o Subalterno falar?*)

entre outras questões, lhe confere as ferramentas para pensar em si mesma como alguém com identidade negra<sup>56</sup>. Dentre os convidados desta edição, destaca-se figuras de poder negras, como a ministra Luiza Helena de Bairros (na época, ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil entre os anos de 2011 a 2014), a desembargadora Luislinda Valois (a primeira juíza negra do Brasil, que anos mais tarde se tornaria ministra dos Direitos Humanos), a atriz Taís Araújo e Alberto Pitta, criador do Cortejo Afro, de Salvador. No programa quase inteiro, muitas falas sérias ligadas à desigualdade e ao racismo foram trazidas à tona. Destacaram-se vozes de pessoas negras, que focavam suas participações nas experiências de fortalecimento da sua identidade e nas vitórias do movimento negro. Nesse contexto, a fala da então ministra Luiza Bairros se destaca por proferir em seu discurso a luta do movimento negro para que o Estado Brasileiro reconhecesse que, ao longo da história, contribuiu para reforçar o racismo, na medida em que se mantinha numa condição de inércia diante da situação da população negra. Ela afirma que hoje, os negros conseguiram, através da sua presença na cultura brasileira, criar espaços que necessariamente as pessoas brancas precisassem participar desse processo, colocando o *Esquenta!* como exemplo de um espaço que traduz isso.

Regina Casé não deixa de tomar a palavra por alguns momentos, o assunto do colorismo entre as pessoas consideradas negras, por exemplo, é citado por ela, mas não aprofundado. Da mesma forma que alguns momentos do programa retomam a infantilização e estereotipagem em torno do assunto, como várias pessoas da plateia usando peruca black power, ou fazendo torso no cabelo, numa necessidade forçada de afirmação dessas práticas. No entanto, nesse programa, talvez por conta do próprio tema, se percebe que os convidados tem a oportunidade de falar por si mesmos, sem tanta intervenção da apresentadora, caso da fala de Alberto Pitta, que pôde explicar, através de uma fala muito lúcida sobre o acolhimento do povo dos terreiros, o funcionamento do terreiro Ilê Axé Oyá em Pirajá, em Salvador, cujo sua mãe é Yalorixá e criadora do

---

<sup>56</sup> Isso pôde ser comprovado a partir da fala ao vivo da própria atriz no espetáculo "Recital da Onça", apresentado em Salvador no início de 2019. O monólogo marca a volta de Regina Casé aos palcos teatrais depois de mais de 25 anos. Na trama, sua personagem recebe um convite de Harvard para inventar um novo formato pop para palestras sobre literatura brasileira para estudantes estrangeiros. Ela precisa ensaiar suas propostas antes da viagem, a partir de textos de grandes autores brasileiros. "Recital da Onça" seria uma espécie de ensaio dela antes de sua partida. Com texto de Hermano Vianna e Regina Casé, direção de Estevão Ciavatta e Hamilton Vaz Pereira, direção de produção de Pedro Tourinho, produção de Canella Produções e Map Brasil, figurino de Cláudia Kopke e Cenário de Luiz Zerbini, no monólogo se confunde o drama da personagem com a vida da própria atriz, que tem a oportunidade de levar para o texto experiências vividas por ela. Aqui se inclui, justamente, o fato de, em determinados países desenvolvidos, ela ser tida como negra.



Instituto Oyá. Junto a essa fala, se abre a possibilidade de falar de como os blocos afros baianos tem importante atuação política e social no processo da identidade negra.

Neste programa, ainda destaca-se a fala final do rapper Edi Rock, integrante do grupo Racionais MC's, ícone do rap nacional e da música de protesto, que se destacou em quantidade de aparições nesta edição, apresentou inúmeras músicas e falou por diversos momentos. No final do programa, após a interpretação de uma música do artista, Regina Casé se dirige a ele, em nome de um respeito pela sua presença na gravação (possível de ser percebida ao longo do programa) e pergunta se ele está “gostando do *Esquenta!*; se está “se sentindo em casa”. Ele responde que “total”, afirmando que “só fortalece”, porque Regina tem que “pensar muito bem como ela vai fazer o trabalho, quem vai estar aqui, como vai representar, porque é um povo, né? Você *tá* levando esse povo, você *tá* representando esse povo, então é muita responsa. É aquilo que eu falei pra você, eu estar aqui hoje, *pra* chegar até aqui, eu pensei um milhão de vezes. Então, eu *tô* quebrando uma barreira que existia há muito tempo no rap. Então, essa responsabilidade, eu estou compartilhando com você”. A fala, que ultrapassa o que poderia estar roteirizado pela naturalidade de um diálogo que responde a uma subjetividade real, traz uma seriedade meio desconcertante no semblante da apresentadora, que responde que espera “que essa barreira se quebre totalmente, porque eu tenho certeza que o discurso da gente tem tudo a ver com o seu, que o seu tem tudo a ver com o nosso”. A edição termina com a entonação da mistura do rap com o samba, ao som da música *Favela*, gravada pelo sambista Péricles com os Racionais MC's.

#### 4.2 OS SEIS ANOS DE *ESQUENTA!*

No total das cinco temporadas, nas quatro que se compreenderam entre os anos de 2011 a 2015, o clima do programa foi sempre o mesmo: “um punhado de amigos, samba, carnaval, música, jeitinho de boteco e aquela cara de verão” (CAMARGO, 2011)<sup>57</sup>.

Criado em 2011, como um projeto de verão – a ideia era tratar de tudo aquilo que caracteriza esta época: das simpatias e costumes praticados na noite de Réveillon às comemorações do Carnaval pelo Brasil. (GLOBO DECRETA., 2016, informação internet)

O sucesso da primeira temporada, que contou com 13 episódios, fez com que novas temporadas surgissem, em épocas distintas do ano que não apenas o verão, mas que nas

---

<sup>57</sup> Texto escrito no momento e sobre a estreia da segunda temporada em dezembro de 2011. Disponível em <https://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/com-regina-case-esquenta-tem-nova-temporada/>.

quais, segundo a descrição do programa no site da Globo, “o humor sempre marcou presença” (MEMÓRIA GLOBO)<sup>58</sup>.

Fazendo uma breve análise baseada nos comentários e críticas feitas ao programa encontradas na internet, desde que o programa surgiu e ao longo dos anos em que esteve no ar, se observa opiniões opostas e extremas entre a admiração e a crítica, numa mesma proporção. Encontramos quem caracterizasse o *Esquenta!* como

(...) a voz da comunidade na TV com dignidade e alegria. É uma prova que é possível valorizar o melhor do popular e da cultura (e música) brasileira sem ser vulgar (...) O *Esquenta!* é uma mistura boa e o Brasil é uma grande mistura. E é dessa mistura que encontramos a síntese do programa de Regina Casé. (...) Trata-se de um programa aberto à diversidade da cultura brasileira. Que valoriza os mais humildes e que coloca o negro de uma forma alegre, viva e positiva. A impressão que tive é que o *Esquenta!* é como se fosse uma reunião de família, de amigos. De artistas que se amam e, acima de tudo, respeitam, conhecem e tem a consciência que estão ajudando a escrever as páginas da cultura brasileira contemporânea. (WANDER, 2011)<sup>59</sup>

Como também se encontrou a afirmação de que a atração se trata do “programa mais racista da TV” (Artigo *O “Esquenta”, de Regina Casé, é o programa mais racista da TV?*). Neste artigo, o colunista afirma que o programa

(..) envia uma mensagem retrógrada com seus estereótipos dos negros (...) O *Esquenta!* é o programa mais conservador da televisão brasileira. É uma versão barulhenta e colorida de velhos costumes. Num primeiro olhar, parece uma grande festa na periferia, na qual as gírias, danças e modas de regiões com IDH baixo e criminalidade alta são irradiadas para todo o país pela tevê (...) Vemos meninos contorcendo as articulações em performances de passinho, meninas com minissaia e microvocabulário, rapazes negros com cabelos louros e óculos espelhados de cores berrantes rodando o salão felizes e eufóricos (...) Essas características, apenas, não me incomodam. Não sou quadrado, respeito e até admiro algumas formas de cultura vindas do gueto e abuso do direito de desligar a TV. O que me irrita, e muito, e faz com que chame o programa de conservador e escravocrata é a cor de pele predominante nessa festa maluca. Certamente o *Esquenta!* é o programa com o maior percentual de

<sup>58</sup>Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/esquenta-/formato.htm>

<sup>59</sup> Artigo escrito em março de 2011 pelo jornalista e social media especializado em produção de conteúdo na internet, Wander Veroni, para o site Café com Notícias, criado em 2007. Wander é autor e idealizador do blog, que em sua descrição tem como objetivo “trazer informações exclusivas ou com uma abordagem diferenciada pelo viés da comunicação e do empreendedorismo, além de trazer as principais discussões sobre os fatos de Belo Horizonte, do Brasil e do mundo. Crítica disponível em <http://www.cafecomnoticias.com/2011/03/ponto-de-vista-esquenta-mostra-que-o.html#.W9a7mhKjIX>. Acesso em 03/2018.

negros da TV aberta. Enquanto as novelas, seriados e telejornais são predominantemente caucasianos, quem manda ali são os negros e pardos. É esse o ponto. O programa reforça o estereótipo dos negros brasileiros como indivíduos suburbanos, subempregados, mas ainda assim felizes, sempre com um sorriso no rosto, esquecendo-se das mazelas cotidianas por meio da dança, do remelexo, das rimas pobres do funk, do mau gosto de penteados e cortes de cabelo extravagantes (...) Como um coronel oligarca e cínico, o programa dá uma recado para a garotada negra e parda da periferia: “É isso, dancem, cantem, divirtam-se. Mas não saiam do seu lugar”. (SACRAMENTO, 2013)

Quadros novos produzidos ao longo dos anos marcaram as novidades de cada temporada. Na segunda, exibida de 11 de dezembro de 2011 a 01 de abril de 2012, Regina Casé estreia o programa contando uma “surpresa boa”, para depois anunciar uma novidade da nova temporada que se iniciava:

*Regina Casé: o brasileiro nunca leu tanto como nos dias de hoje. Não é demais, gente!’. A quantidade de livros lidos dobrou na última década. 43% desses leitores são da classe C. “Classe C é a última moda mesmo né, gente?!”*

Dali, a apresentadora inaugura a biblioteca do *Esquentar!*, que seria formada com livros que os convidados trouxessem. O primeiro livro a compor a biblioteca é da própria Regina e trata-se do “Mistério do Samba”, escrito por Hermano Vianna, que a apresentadora faz uma menção: “(...) com quem trabalho há 25 anos, que é o criador desse programa”. A apresentadora completa: “e por quê que este livro tem tanto a ver com o *Esquentar!*? Porque ele diz que “samba, só virou sinônimo de Brasil, virou a identidade nacional porque ele é mistura de branco com preto, porque ele é mistura de morro com asfalto, porque ele é mistura de rico com pobre”. Em outras palavras, o programa segue a temática de se colocar como palco da simbiose entre estruturas distintas.

Nessa segunda temporada, também surgiu o quadro “*Calorão*”, um concurso que a cada semana escolhia o melhor em determinadas categorias, elegidos por júri formado por Preta Gil, Fábio Porchar – convidados fixos do programa – e também a dupla de líderes comunitárias *Maíra* e *Camila*, moradoras do Morro do Cantagalo (que pouco ou quase nada falam). A ideia parece seguir incluindo a fala popular e a presença da favela na atração, fato que se reitera na estreia do quadro, no qual os jurados puderam eleger a melhor doméstica cantora e a “Ném das Néns”, gíria carioca usada para caracterizar meninas da periferia que abusam da palavra “nem”. No que se segue, no quadro foram eleitas a gordinha mais sensual do país, a melhor fantasia de carnaval, a mais “*periguete*”, o melhor gringo sambando, entre outros” (MEMÓRIA GLOBO).

Regina admite que era um sonho estar à frente de um show de calouros. “Sou louca por esse tipo de programa. Na primeira temporada, pensamos nisso, mas não sabíamos se funcionaria”, diz. “Agora, resolvemos fechar esse e os outros quadros antes mesmo da estreia.” (CAMARGO, 2011)

Durante os 17 episódios da segunda temporada, o palco do *Esquenta!*, passou a receber atrações que foram além do mundo do samba. Quanto a isso, na época, Regina Casé afirmou:

“No começo, o Esquenta! era voltado para o samba. Depois, percebemos que todo mundo tem alguma relação com o ritmo. Vimos que o programa trata de todas as outras coisas e o samba, simbolizando o que é o Brasil”. (CAMARGO, 2011)

Segundo informação do site Terra,

O programa foi muito bem em seus primeiros anos, quando era exibido em esquema de temporadas. Em 2013, a Globo chegou a inverter o horário do “Esquenta!” com a sessão “Temperatura Máxima”, mas a manobra não fez muita diferença em termos de audiência e foi desfeita já no ano seguinte, quando, entusiasmada com os índices, a Globo concedeu à atração de Regina Casé o *status* de programa fixo na grade. Curiosamente, foi nessa mesma época que o “Esquenta!” começou a apresentar sinais de desgaste. (GLOBO DECRETA, 2016, informação internet)

A terceira temporada do programa, no ar de 09 de dezembro de 2012 a 01 de dezembro de 2013, num total de 52 episódios, marca o auge do programa na grade de programação da Globo. Logo no primeiro episódio, a apresentadora exibiu a entrevista com a então Presidenta da República, Dilma Rousseff, realizada no Hospital Sarah Kubitschek, em Brasília. Ao lado da doutora Lucia Willadino Braga, Dilma visitou a unidade Sarah-Lago Norte e conversou com Regina Casé sobre a necessidade de inclusão social aos portadores de deficiência. Nessa temporada, a proposta era que, a cada episódio, um tema mais sério pudesse ser tratado. O programa sai um pouco da festividade e aponta para a necessidade de falar em tons mais sérios e com atores políticos mais engajados no tema. Em um outro episódio da atração,

O secretário de Segurança do Rio na época, José Mariano Beltrame, conversou com Regina Casé sobre as Unidades de Polícia Pacificadoras, as UPPs, e a ocupação do Complexo do Alemão. Política foi tema da conversa com Jean Willys, no dia 26 de maio de 2013. O deputado federal explicou como funciona a Câmara dos Deputados e, com a ajuda da plateia, simulou a aprovação de um projeto de lei contra o preconceito. O racismo no Brasil foi tratado no programa do dia 17 de novembro de

2013. Taís Araújo, Luis Miranda, a Ministra Luiza Bairros e outros convidados falaram sobre discriminação. Na semana seguinte, Marcelo Serrado, que estava no ar como o mordomo Crô da novela *Fina Estampa*, falou sobre diversidade sexual. (MEMÓRIA GLOBO)

Segundo Maria da Luz Miranda (Agência O Globo)<sup>60</sup>, a terceira temporada veio, mais enfaticamente, “empunhando a bandeira da diversidade”. Segundo a autora,

Regina Casé não nasceu em favela, mas não tira o pé de lá. Nem a vista: a atriz e apresentadora diz que, se a classe C está tão na moda, pelo menos na televisão, o mérito também é dela. Tanto que o *Esquenta!*, que estreia amanhã (09) sua terceira temporada, vem com um clima de festa na laje. E não é só. Regina empunha uma nova bandeira: a defesa dos direitos dos deficientes físicos, a quem ela trata de dedicar o primeiro programa. Na onda do respeito à diferença, a apresentadora foi até Brasília e visitou a unidade Sarah-Lago Norte (Centro Internacional de Neurociências e Reabilitação) da Rede Sarah, para onde levou ninguém menos que a presidente Dilma Rousseff. A TV tem de oferecer serviço, acredita Regina: ela quer garantir entretenimento, mas diz que está mais preocupada mesmo em ser útil. (GLOBO DECRETA, 2016, informação internet)

A preocupação em contribuir com questões sociais caras ao momento, através do debate de temas alçados sob a diversidade, vem da “herança” que Regina Casé e sua equipe reivindicam, o qual se conecta à ideia de trazer a favela para a TV.

“Todo mundo quer saber do funk, hoje”, provoca Regina, com humor, dizendo que se a cultura da periferia ressona em horário nobre, ela pode reivindicar a mais-valia: “Não tenho falsa modéstia. A gente enfiou o pé na porta. Mas eu não fiz isso para ser boazinha”. O antropólogo Hermano Vianna, que também assina o *Esquenta!*, corrobora: a cultura da periferia está com eles desde o piloto do Programa Legal, gravado em 1990. Ali, eles já falavam sobre baile funk. Outra cria da dupla, o *Central da Periferia*, de 1996, foi igualmente marcante para ele: “Para nossa turma, que inclui (o diretor de núcleo) Guel Arraes, (a diretora-geral) Monica Almeida e muita gente mais, isso é passado. Queremos o Brasil pós-classe C, pós-internet, pós-consolidação da democracia. Queremos que o *Esquenta!* seja o ponto de encontro festivo do melhor do futuro”, finaliza. (MIRANDA, 2012)

A quarta temporada do programa estreou no dia 13 de abril de 2014 e foi a mais longa de todas, só finalizando no ano seguinte, em 27 de dezembro de 2015,

---

<sup>60</sup> Jornalista e colunista do site [gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/](http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/). Artigo de título “*Esquenta! estreia temporada neste domingo: TV ABERTA. Empunhando a bandeira da diversidade, Regina Casé volta à grade da Globo com o programa que ficará no ar pelos próximos sete meses*”; dezembro de 2012. Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=213995>.

contabilizando 90 programas. Na apresentação, o programa lançou um novo quadro: *O que queremos para o Brasil*, no qual “a proposta era ouvir a opinião da plateia acerca de temas como saúde e educação” (MEMÓRIA GLOBO). Ao lado da iniciativa comprometida com certa seriedade, em tom mais festivo e engraçado estreava um outro quadro chamado *Vai pro queijo ou não vai?*, no qual era escolhido quem mais se destacou ao longo do programa para subir no queijo e conversar um pouco com a apresentadora.

#### 4.2.1 Fim do *Esquenta!*

A quinta e última temporada do *Esquenta!* estreou dia 16 de abril de 2016 e ficou no ar até o domingo do dia 01 de janeiro 2017, totalizando 12 programas. Diferente das quatro primeiras temporadas, o programa inovou completamente no formato, deixou de ter grande plateia no estúdio, o qual ficou muito menor, de forma que os convidados fixos do programa se revezavam nas gravações, já que não cabia mais todo mundo no espaço. A grande novidade é que também passou a ser gravado em dois lugares diferentes e unidos só na edição. Aqui é importante salientar, que a edição, tecnicamente, sempre foi uma ferramenta crucial do programa, uma vez que a gravação sempre se fez de muitos momentos e assuntos diferentes. E nessa temporada, ela foi ainda mais crucial, porque o programa agora se fazia por dois momentos distintos, tanto espacialmente, quanto cronologicamente.

Na temporada, Regina Casé volta a viajar o Brasil, visitando pessoas, assim como acontecia no programa *Brasil Legal*, exibido de 1994 a 1998. Em entrevista à Folha<sup>61</sup>, às vésperas da estreia dessa última temporada, Regina Casé afirma:

“Eu ousou dizer que estamos com um formato original. Brinco que até podemos vender para a Endemol (produtora dona do Big Brother). A demanda da gente sempre foi de transgressão, inovação”. Agora, a apresentadora almoça a cada semana com uma família em uma região do país, num esforço de deixar o dominical com uma cara menos carioca, como antes era percebido por parte do público – a audiência do Rio era bem melhor que em SP, onde o *Esquenta!* perdia na luta pela audiência para a Record”. (MESQUITA, 2016)

Durante as idas na casa de pessoas anônimas a cada gravação do programa, a apresentadora assistia com elas a parte gravada previamente no estúdio, que seguia com os convidados musicais, entre outros artistas e celebridades. Os brasileiros anônimos que

<sup>61</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822936-regina-case-repagina-o-programa-esquenta-e-volta-a-rodar-o-pais.shtml>

Regina se encontrava constituíam uma família – eram dessa forma designadas por ela: família Estrela; família Araújo – e o próprio signo “família” constituía a espinha dorsal da atração. Nesse encontro, a família não apenas assistia junto com Regina Casé ao *Esquenta!*, mas compartilhavam suas histórias, experiências e modos de vida. Para Hermano Vianna, “a ideia principal da nova temporada é que a TV volte a pautar as conversas, assim como acontece nas redes sociais” (MESQUITA, 2016). Segundo a atriz,

Em todo lugar e nas redes sociais as pessoas me perguntavam quando eu iria visitá-las. Ao mesmo tempo não queríamos perder aquela festa linda que sempre fizemos. Deu trabalho, mas achamos um jeito novo de juntar tudo isso que amamos. (REGINA CASÉ, 2016, informação internet)<sup>62</sup>

No programa de estreia da quinta e última temporada, a apresentadora conta a história de uma jovem da plateia que, abandonada ao nascer, foi adotada. Quando corta para o sofá onde Casé está, em Fortaleza, a família também revela ter adotado uma criança, deixada na porta de casa e, assim, percebe-se que esse é um dos temas da edição. Em outro momento, a apresentadora conta a história da empregada da família, Vera Lúcia, que trabalha há 36 anos na casa e que fala no programa como cuidou mais dos filhos dos patrões do que dos seus próprios filhos. No palco do estúdio, o cantor Emicida fala sobre ter crescido sem a presença da mãe, que também era empregada doméstica e ficava o dia todo fora. O foco passa a ser a realidade das empregadas domésticas brasileiras e de como sua dedicação aos cuidados de outra família “rouba” sua presença na vida dos seus próprios filhos (cortes para Vera Lúcia assistindo esse trecho da fala de Emicida no estúdio, somente ela e Regina Casé na cozinha – logo após, as duas conversam sobre a “culpa” de ter cuidado dos filhos dos outros e não dos seus). A perseverança e a luta subalterna é trazida ao programa com cunho muito emotivo, remontando à prática do drama como válvula do entretenimento. Além disso, neste primeiro programa do retorno do *Esquenta!*, o assunto “empregada doméstica” é também trazido à tona a partir da atuação de Regina como uma das personagens principais do filme *Que horas ela volta* (2015)<sup>63</sup>, que conta um a história entre uma mãe empregada, que viveu longe da filha por

<sup>62</sup> Disponível em <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/08/regina-case-revela-novidades-da-proxima-temporada-do-esquenta.html>

<sup>63</sup> O filme *Que horas ela volta*, de Anna Mylaert – 2015, pretende discutir sobre um Brasil dividido: o Nordeste e o Sudeste, os ricos e os pobres, o Brasil segregacionista e a ideia de união nacional. Regina Casé interpreta Val, uma empregada doméstica de Recife que mora há mais de uma década em São Paulo, na casa dos patrões. Dentro deste amplo lar de classe média-alta, Val é considerada “quase da família”, tendo criado os filhos dos patrões como se fossem os próprios, mas ela ainda faz as suas refeições em uma mesa separada, dorme no quartinho dos fundos e jamais colocou os pés na grande piscina onde os outros se divertem. Depois de deixar a filha no interior de Pernambuco e passar 13 anos como babá do menino

muitos anos trabalhando em São Paulo, e que agora precisa reconstruir sua relação com ela diante de um contexto político social onde as empregadas vislumbram um momento de transformação da sua condição.

Na temporada, o foco sai da questão da periferia, da favela; o samba deixa de vigorar como ritmo do programa, no entanto a subalternidade não deixa de ser retratada. A apresentadora percorreu várias regiões do Brasil, visitando diversas famílias, algumas delas não eram pobres, mas possuíam histórias curiosas e interessantes, muitas em torno de questões que apontavam para a diferença, seja entre classes, seja na visibilidade em torno das questões de gêneros. Os efeitos produzidos diante da maneira como essa visibilidade é dada se relaciona “a um determinado tipo de poder que se exerce no processo de administração da visibilidade pública midiático-imagética” (ITUASSU, 2016, p.11). Ao escolher abordar determinadas realidades, representando-as em suas práticas representativas, a TV exerce um papel político porque revela um posicionamento tal diante daquela realidade. Essa posição política, que tende-se a comparar ao que Hall chama de “representação política” (2016) - porque não se constitui somente através da identidade, mas porque revela a qualidade existencial do fato - também se produz diante dos valores contidos na imagem e além dela, gerando efeitos na macro conjuntura política e social.

Sobre a saída de Regina Casé do ar, em algumas entrevistas na época da retirada do programa da grade da Globo, a apresentadora já cogitava a possibilidade de outra atração encabeçada por ela já está sendo elaborada. A apresentadora chegou a declarar que o formato da última temporada se aplicaria ao novo programa, e ela seguiria viajando pelo Brasil e pelos territórios, visitando a casa de pessoas que ela não conhece, dando visibilidade às suas histórias, às seus modos de vida, experiências e dramas.

#### 4.3 A REPRESENTAÇÃO E O SENTIDO DA MORTE DE DG

No programa *Esquenta!* exibido dia 27 de abril de 2014 (quarta temporada), o tom festivo e divertido característico do programa, ganha alguns ares de tristeza e seriedade -

---

Fabinho em São Paulo, Val garante estabilidade financeira, mas convive com a culpa por não ter criado sua filha Jéssica. Às vésperas do vestibular do menino, no entanto, ela recebe um telefonema da filha, pedindo apoio para vir a São Paulo prestar vestibular. A chegada de Jéssica gera muitos conflitos na casa, uma vez que a moça representa a transformação de uma condição que sai da subalternidade que sempre acompanhou a diferença entre patrão e empregada, e passa a negar o muro que separa duas instâncias sociais distintas. No meio deles, dividida entre a sala e a cozinha, Val tem que achar um novo modo de vida.



falamos em “alguns” porque momentos de descontração aparecem. A edição desse domingo se configura uma homenagem ao dançarino Douglas Rafael da Silva Pereira, mais conhecido como DG, integrante do grupo de dança Bonde da Madrugada, que fazia parte do elenco fixo do programa desde o seu início, em 2011. DG fora assassinado na terça do dia 22 de abril de 2014, na Favela Pavão-Pavãozinho, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, com um tiro nas costas dado pela Polícia Militar, presente na comunidade em busca de um traficante<sup>64</sup>. Seu corpo foi encontrado caído em uma espécie de vala em um corredor, nos fundos de uma creche, depois de uma madrugada de tiroteio na região.

---

<sup>64</sup> A Polícia Civil do Rio de Janeiro encerrou a investigação da morte de Douglas só em maio de 2015, concluindo que o tiro que o matou foi disparado pela Polícia. O laudo da necropsia identificou que o tiro atingiu as costas de DG, destruiu o pulmão e saiu na parte de cima do braço direito, perto do ombro. "Todos estavam na base da UPP [Unidade de Polícia Pacificadora], quando por volta das 22h, o sargento Alessandro da Silva anunciou que uma pessoa anônima tinha ligado para o Disque-Denúncia, avisando que o traficante Pitbull, chefe do tráfico, estava no teleférico da favela. O sargento perguntou quem queria checar se era verdade. A decisão demorou. Mas, lá para 0h30, os PMs foram patrulhar a comunidade", disse o soldado Walter, em seu último depoimento à polícia. Na versão do soldado, o tiroteio com criminosos começou quando eles chegaram em uma quadra de esportes. Eram nove policiais, que procuraram abrigo em um prédio de cinco andares, que fica atrás de um dos gols. Fotos da reconstituição mostram que os três PMs entraram e subiram as escadas, enquanto outros seis ficaram na rua, em frente ao prédio. Entre eles, o soldado Walter Saldanha Corrêa Júnior, segundo o delegado, o autor do disparo que matou o DG. "Os soldados D'Águila, Walter e R. Bispo comentaram ter visto um vulto passando do alto do imóvel, onde os marginais se encontravam, para o outro lado do muro. E o policial Walter comentou: "Pô, Valadão, eu acho que acertei aquele ganso", disse, em depoimento. O policial Walter Saldanha, que acertou o tiro em DG, estava do lado de fora do prédio, embaixo, como mostrou a reconstituição. Acertou DG depois de ele passar pelo vão do quarto andar, quando o dançarino já estava sobre o beiral, com o corpo virado para a parede. Diz o laudo: "o tiro foi desfechado de baixo para cima, na direção do quarto andar, onde DG buscava se esconder sobre o beiral, de onde, ato contínuo, saltou para o topo do muro, sucumbindo no local onde foi encontrado". Segundo a polícia, para fugir dos tiros, mesmo depois de ferido, DG saltou do beiral da laje para o muro em frente. Dali, pulou para o telhado de uma creche onde havia duas caixas d'água. A tampa de uma delas estava aberta. Em seguida, o dançarino passou sobre o telhado de um colégio e da laje de uma creche vizinha. DG desceu cambaleando em um corredor lateral. Caminhou muitos passos degraus abaixo, caiu várias vezes e morreu. O muro ficou marcado de sangue. Em fotos, o rapaz está com a camisa pra fora da calça e vestida pelo avesso. Informações do site <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/policia-conclui-que-tiro-que-matou-dg-do-esquento-foi-dado-por-pm.html>.



**Figura 7** Registro do corpo de DG encontrado na comunidade

O programa foi gravado na quinta-feira, dia após o enterro de DG ocorrido na quarta-feira, e foi ao ar logo no domingo daquela mesma semana. A edição se iniciou ao coro da plateia e dos convidados que entoavam a trilha vinheta que costumava abrir a participação do grupo no programa. Regina entra em cena com as seguintes palavras: “vem que vem que vem com tudo para dentro do meu coração, DG”.



**Figura 8** Abertura do programa em homenagem à DG



**Figura 9** Artistas choram a morte de DG

Em tom mais sério do que se costuma ver, ela completa:

*Regina Casé: eu sou artista, eu faço um programa que, lá no comecinho, ia ter o nome de Pagode da Casé, para vocês terem uma ideia. Samba da Casé, depois Regina de Janeiro Fevereiro e Março. E que virou o Esquentá! Ou seja... por quê que eu tô contando isso? Porque era um programa que era só uma festa. Um programa de domingo para gente almoçar junto, cantando, dançando, só alegria. Só que a maioria dos artistas, dançarinos, sambistas que participam do programa vivem ou vem das periferias das cidades brasileiras. E como a realidade nesses lugares é violenta, injusta [close na mãe de DG, presente na gravação], temas como a violência e injustiça foram, sem planejamento, se impondo. E esses assuntos vieram e foram se misturando com os sambas, com os funks, com os pagodes e o programa foi crescendo, foi se transformando. Mas mesmo assim, a alegria resistiu, se manteve cada vez mais viva. Eu não escolhi fazer um programa jornalístico, muito menos um programa policialesco. Mas, mesmo num programa como o Esquentá!, que é uma festa, a realidade foi me empurrando para temas terríveis como esse que a gente tá vivendo hoje. Hoje, infelizmente, a gente não conseguiu pôr no ar um programa lindo, que já tava pronto, porque um dos nossos dançarinos, talvez o mais alegre, o mais querido pelas crianças, foi brutalmente assassinado com um tiro pelas costas.*

A apresentadora continua:

*Regina Casé: A gente saiu do enterro sem condições de pensar em nada, mas tendo que pensar em tudo. Como é que a gente ia fazer um programa tão alegre, como é que a gente ia viver junto com vocês essa dor? E como que a gente ia fazer para parar tudo e tomar consciência do tamanho da barbárie. A gente conseguiu tá aqui e eu acho que a gente conseguiu parar, frear a nossa dor, ou então, ir com ela junto. Parar e tomar consciência para que alguma coisa mude. Para que o que aconteceu com o DG e também para que*

*tragédias como essas não continuem acontecendo com milhares de jovens que vivem nas periferias de todas as cidades do Brasil. A maior violência que tem é a impotência. Parece que, o que tem que fazer é tão grande, que não dá para fazer nada. Essa impotência é uma violência, a gente tem que encontrar um jeito de quebrar esse sentimento de impotência. O apelido dele era DG, Douglas Rafael da Silva Pereira, “da silva”. Mais um silva. Quem aqui mais é mais um silva? O Douglas foi só mais um silva. Mas todos eles poderiam ter sido mais um silva.*

Escolheu-se esse programa como o principal na análise não somente porque a favela está presente o tempo todo ali. Mas porque a representação da morte do jovem se coloca como o ápice da atuação de Regina Casé enquanto gênero televisivo, que se estabeleceu na desenvoltura de uma história na comunicação, construída em torno da ideia da visibilidade positiva da cultura popular; do *modo de ser* popular e também do povo subalterno. Essa ideia parte dos pressupostos que envolvem a sua função como apresentadora no garantir que o público esteja conectado à sua fala, e passeia no percurso do que se instituiu como seu lugar de fala, o qual nasce e se perpetua pela associação às pessoas e às instâncias culturais que figuram a representatividade do povo preto. O samba, o funk, a dança do passinho, Emicida, Péricles, Leandro Sapucaí, Arlindo Cruz, entre tantos e tantos pontos, pessoas e ideias que preconizam a cultura popular carioca e que possuem em sua genética a raiz da cultura popular.

Nesse lastro, no episódio de homenagem à DG, o subalterno assume uma visibilidade grande, mas precária, sendo a representação dessa morte a revelação de uma desconexão e um silenciamento em torno de questões sérias à vida na favela. A mãe de DG, Maria de Fátima Silva, presente na gravação, aparece na edição por muitos momentos. No programa, conversou algumas palavras com Regina, esteve no centro do palco e foi abraçada, compartilhando com a apresentadora e com todos os presentes um pouco da sua angústia e da dor de ter perdido o filho. Como foi dito, o programa se mostra como ápice da atuação de Regina Casé porque foi inteiramente dedicado a um único fato ocorrido na favela, com uma pessoa que tinha uma relação densa com aquele espaço e isso representa o auge do seu compromisso com a visibilidade positiva e a representação de pessoas que vivem e morrem nas favelas. Aqui se mostra importante lembrar, mais uma vez, que os protagonistas desta história são significativamente “diferentes” da realidade cotidiana de uma parcela da sociedade que não possui experiências em comuns com estas pessoas, no sentido de que é bastante difícil imaginar para algumas pessoas um parente sendo morto por um tiro nas costas em local onde cresceu.

Stuart Hall, sobre o “espetáculo do outro” (2016, p. 139), questiona sobre qual seria o “fascínio secreto da alteridade e por que a representação popular é normalmente tão atraída por ela?” Em outras palavras, a *diferença*, desde sempre um tema atraente, aparece na representação através de um fascínio pela alteridade, a qual, diante da reflexão proposta nesse trabalho, se coloca presente o tempo todo no programa. Na edição, todos estão sensibilizados e atônitos com o ocorrido e com algumas histórias relatadas de outros filhos assassinados (caso do dançarino Carlinhos de Jesus, presente nesta gravação de homenagem ao DG, que também teve seu filho morto pela polícia no ano de 2011 em um crime com motivação passional). A comoção gerada também perpassa por esse fascínio pela *diferença*, que Hall coloca como uma área de representação ligada à pessoas e aos lugares que são significativamente diferentes de nós (HALL, 2016, p. 139).

A representação pensada como uma prática de produção de significados, e lidando com a *diferença*, “envolve sentimentos, atitudes, emoções e mobiliza os medos e ansiedades do espectador em níveis mais profundos do que podemos explicar de uma forma simples” (HALL, 2016, p. 140). Tem-se a morte que antecede; os sentimentos envolvidos na representação dessa morte - nas imagens e na construção narrativa do programa -; e tem-se o significado que “flutua” dentre os significados potenciais. Isso porque uma imagem pode carregar vários significados diferentes, nenhum verdadeiro, mas que flutuam, estão soltos e não há como mantê-los fixos. “Acontece que a tentativa de “fixação” é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles” (HALL, 2016, p. 143).

Sobre isso, Hall afirma que toda imagem possui inúmeros significados plausíveis, mas existe um significado preferencial, entendido aqui como uma espécie de desejo ou intenção do enunciador em privilegiar determinado significado<sup>65</sup>, o qual, no caso deste programa de homenagem, seria a solidariedade à dor da perda, através das tristezas que podiam ser compartilhadas.

Não há como deixarmos de ler esse tipo de foto como uma imagem que “quer dizer algo”, não apenas sobre as pessoas ou a ocasião, mas também sobre a “alteridade” delas, a “diferença”. A

---

<sup>65</sup> No contexto de análise do programa, utiliza-se as ideias de Stuart Hall em torno do “espetáculo do outro” (em seu livro *Cultura e Representação*), no qual o autor revela preocupação na forma como se representa pessoas ou lugares diferentes de “nós”, “dando especial atenção às práticas representativas que denominamos estereotipagem”. Para isso, analisou algumas imagens publicitárias em torno de fotografias de atletas negros e suas respectivas legendas veiculadas em revistas inglesas.



*diferença está marcada.* A forma como é interpretada é preocupação constante e recorrente na representação de pessoas racial e etnicamente diferentes da maioria da população. A diferença possui significado. Ela “fala”. (HALL, 2016, p. 146)

Em outras palavras, a imagem é “lida” em termos de questões mais amplas e no caso do programa em questão, elas também aparecem e dizem respeito ao rasgo social dos assassinatos de pessoas pretas no Brasil, muitas delas dentro das favelas, próximas aos seus locais de moradia e cotidiano. Além disso, pode também ser lida no contexto da existência de uma polícia que mata por motivos quaisquer. Diante da representação feita pela maioria dos meios de comunicação em torno da favela através destes acontecimentos, a qual vislumbra o “deixar morrer”, é justamente isso que, no contexto do programa, marca a *diferença* daqueles protagonistas. Mas qual é o sentido da morte? Após as primeiras falas de Regina, uma música é interpretada pelo compositor MC Bob Rum, que entoa o “Rap do Silva” (“*era só mais um silva que a estrela não brilha. Ele era funkeiro, mas era pai de família*”) e closes nas lágrimas dos artistas presentes enfocam a tristeza da perda. A apresentadora vai até Maria de Fátima, mãe do dançarino, a abraça e as duas choram juntas. Assistindo mais atentamente ao programa, percebe-se o seguimento do roteiro, a dinâmica previamente acertada pelos profissionais no estúdio, as olhadas nas fichas para se guiar, a direção e os enquadramentos de câmera previamente calculados.



**Figura 10** O alívio de Regina e a oportunidade de chorar junto com Maria de Fátima

ÁUDIO	VÍDEO
Regina Casé (com tom de choro na voz): <i>não era nem a hora de eu conversar com você. Mas eu tô muito aliviada de te ver chorando um pouquinho pra gente...</i>	Palmas de todos. Todos choram mais. Close em Carolina Dieckman pondo as duas mãos no rosto. Regina abraçada de lado com Fátima chorando. Regina leva Maria de Fátima ao centro do palco.
Regina Casé: <i>hoje eu falei para todo mundo. Eu fiquei muito impressionada, eu tava do lado da Fátima no velório, no enterro, e ela firme, brava, corajosa, brigando, lutando que nem uma leoa. Ela não derramou uma lágrima. Hoje eu falei, a coisa que eu mais queria era que ela se sentisse abraçada, se sentisse em casa, e que ela pudesse relaxar um pouquinho para poder chorar um pouquinho com a gente. Eu tô tão aliviada de ver a Fátima chorando que eu acho que essa é a primeira coisa que a gente conquistou aqui. Porque se ela tivesse que esperar tudo se esclarecer, esperar um tempão para poder chorar um pouco, é muita dureza. Sentir tanta dor, sem ter por onde sair um pouquinho é barra pesada. Então eu vou te dar um abraço porque eu acho que todas as pessoas aqui estão com vontade.</i>	Regina fala chorando. As duas estão no centro do palco. Maria de Fátima também está chorando.  Abraço longo e apertado. Palmas e lágrimas.

Nessa cena, até o seu final, Maria de Fátima não pronuncia nenhuma palavra. Ela recebe um outro abraço longo de uma das integrantes do programa e depois daí Regina direciona sua presença para visualização de um vídeo que haviam feito com DG, na semana anterior antes de sua morte, com um recado dele para a mãe, em homenagem ao dia das mães que se aproximava. Maria de Fátima não contém o choro até ser interpelada por Regina Casé a falar um pouco sobre o dançarino quando era criança.

*Regina Casé: essa semana no noticiário, a gente viu a garra da Maria de Fátima, o quanto que essa mãe adorava o filho. A gente sabe também o quanto ela era querida. Eu quero passar um VT pra vocês... a gente fez esse VT...*

*VT com sonora de Douglas Rafael: “eu gostaria de mandar um beijo para minha mãe Maria de Fátima, mãe, te amo. Agradeço a tudo que você me ensinou. Um beijo”.*

*Regina Casé: a gente gravou semana passada pra o dia das mães na semana... Isso também vai ser uma loucura porque eu não sei como a gente vai fazer. A gente não vai*

*deixar de mostrar tudo o que a gente fez de legal com ele e, ao mesmo tempo, é uma dureza. Eu queria que você falasse do DG um pouquinho, como ele era quando era pequenininho, como ele era quando a gente não conhecia ele ainda...*

Fotos de DG no telão

As imagens e diálogos travados com Maria de Fátima e a troca estabelecida com Regina Casé no contexto das marcações das cenas, numa tendência à submergir o drama daquela mãe em prol da “encenação” proveniente do seguimento de um roteiro, nos remetem à segunda abordagem citada por Hall (2016) a respeito das teorias no interior dos estudos culturais em torno da importância da “diferença” e o fascínio pela alteridade na representação popular. Nela, citando Bakhtin, Hall comenta o argumento de que *precisamos da “diferença” porque somente podemos construir significado através de uma diálogo com o “outro”* (HALL, 2016, p. 155). Essa perspectiva, de origem nas teorias da linguagem, mas diferente da apresentada por Saussure (que estudava a língua como um sistema objetivo), afirma que o significado é sustentado no diálogo entre dois ou mais falantes, não pertencendo a qualquer um deles e surgindo na troca entre diferentes interlocutores.

Na linguagem, metade da palavra pertence ao outro. Ela somente se torna a “própria palavra” quando (...) o falante se apropria dela, adaptando-a à sua própria intenção de expressão semântica. (HALL, 2016, p.155)

A falta da fala da mãe nesse início do programa, que aparece só depois que Regina pede para que ela fale de como era Douglas quando criança, e a partir daí, se seguindo uma sequência de lembranças envolvendo o grupo de dança na fala compartilhada com a apresentadora, nos remete à ideia de que sua presença naquela gravação não era algo voltado para amenizar a dor da sua perda e dos parentes também presentes, dando a eles um lugar real de fala. Sua participação parte de uma necessidade do programa, através de Regina Casé, de se pronunciar e emitir aos telespectadores o que se pode apontar como um sentimento proveniente da devida importância dada ao que aconteceu.

Dada a função que cumpre e sua composição social de classe (no palco e na audiência), o Esquentão não tinha como não se dedicar, hoje, à morte de seu dançarino Douglas DG, não tinha como não contextualizá-la como mais um episódio brutal da violência contra a juventude pobre e negra das periferias do Rio de Janeiro e do Brasil (...) Devemos comemorar, pois, que se tenha falado nesses assuntos, ainda que de modo passageiro e superficial, no programa de Regina Casé de hoje. Trata-se de um furo do bloqueio midiático sobre a discussão desses temas, conquistado pelas lutas dos movimentos negros, das periferias, de cultura,



populares. Porém, basta olhar com um pouco mais atenção para a edição de hoje do Esquenta para se perceber os limites e o caráter contraditório da “abertura” em que ele consiste. Praticamente não se falou da violência policial sistemática dirigida contra a população pobre e negra das favelas. Não se tocou no fato de que o Estado é um dos grandes instrumentos desse ciclo de criminalização da pobreza e da juventude negra. O tom geral foi o de se falar da violência em abstrato, sem denunciar as políticas de segurança pública como parte fundamental desse quadro violento. Contraditoriamente, o discurso genérico “contra a violência” que marcou o programa de hoje pode alimentar justamente a legitimação da resposta policiaisca que é parte do problema, e não de sua solução. (TELÉSFORO, 2014)

Em outras palavras, tomando como base a trajetória da apresentadora, onde se reconhece que sempre esteve conectada e interessada às questões ligadas às minorias, à diversidade, à luta contra preconceito e ao povo em sua tradução mais popular, seria essencial a presença de Maria de Fátima Silva e também da família naquela homenagem. Como se vê, a mãe do DG, topou o convite da emissora, chorou com Regina, falou sobre seu filho, contou histórias, viu inúmeros artistas chorarem e se comoverem com que havia acontecido. No entanto, sua fala foi abafada pelas necessidades de quem estava à frente daquela homenagem. Não é difícil imaginar, se colocando do lugar daquela mãe, que naquele momento, um dia após o enterro do seu filho, a única coisa que se colocaria como mais imediata era entender, o quanto antes, o que havia acontecido ao DG. Quem matou, como aconteceu, onde ele estava, se foi torturado, se tentou fugir, onde estava quando tomou o tiro.



**Figura 11** *Maria de Fátima da Silva*

No ponto em que Maria de Fátima descreve um pouco da infância de Douglas, comentando algumas fotos dele bebê e criança, ela se contagia, sorri e diz que “quer lembrar dele rindo, que ele não era triste”. Regina Casé retoma a fala comentando o

quanto ele era alegre e amigo de todos no programa e daí elas trocam algumas informações de como tudo começou com o grupo de dança, do incentivo que Maria de Fátima sempre deu ao grupo e, por alguns minutos, se atesta a felicidade típica da atração.



**Figura 12** *Momento da descontração*

Logo depois, no instante que segue, Regina Casé tenta descrever o quão é duro perder um filho; o que ela imagina ser perder um filho. E emenda, comentando sobre a força de Maria de Fátima, elogia sua capacidade de estar lidando com aquilo como uma “fênix”, saindo da descrição de DG para a descrição da mãe. Maria de Fátima apenas consente com a cabeça. Dali em diante, pessoas que acompanharam o início da carreira de DG como dançarino vão contar um pouco de como tudo começou, emendando com as falas de artistas famosos que costumam ir sempre no *Esquenta!*, e que se impressionavam com a dança de DG:

Regina Casé: *Leandra, a primeira vez que você veio aqui, você ficou impressionada com a dança do DG, não foi? Fala aí...*

Leandra Leal: *Eu fiquei, eu fiquei.. E depois também nas festas, eu fiquei enlouquecida, porque a dança....*

(Regina interrompe)

Regina Casé: *O quê te chamou mais sua atenção, assim?*

Leandra Leal: *A dança é de uma originalidade, de uma irreverência, de uma alegria, de uma complexidade, de uma brasilidade. Acho a dança do bonde incrível.*

Depois dessa cena, os meninos do grupo Bonde da Madrugada aparecem e falam algumas palavras.



**Figura 13** *O Bonde da Madrugada*

É engraçado notar que, embora fizesse mais sentido uma participação mais enfática naquele programa daqueles meninos que dividiam com DG maior parte do seu tempo, os mesmos pouco são visíveis naquela dinâmica. Nem ao menos nessa homenagem ao amigo, a qual poderia se colocar como motivo para uma visibilidade mais enfática aconteceu, tomando como base os outros programas nos quais sua presença se atesta como uma espécie de parte do cenário que remetia à favela; como se sua presença ali servisse basicamente para a ambientação do clima uma vez que pouco ou nada falavam. No programa de homenagem, o único momento em que se constata sua subjetividade é no final da apresentação que eles fazem no centro do palco, cantando e dançando uma música feita em homenagem à DG (refrão principal: “*DG, DG, nós vamos dançar pra você*”) e que no final, termina com a frase: “*quantos DGs tem que morrer pra nosso povo ser feliz*”. O longo abraço entre os três, grudados pela emoção, nos remete a um sentimento que não diz respeito apenas à morte do amigo, mas à própria condição deles, enquanto povo que merece ser feliz. Depois disso, os meninos são retirados do palco, pois sua participação já se findara e entra em cena (é típico do formato do programa cenas com temas e ambientações diferentes entrando quando não se espera) o tema da importância da dança e como ela foi responsável por agregar tanta gente diferente num ambiente só.



Isso é constatado na fala da atriz Fernanda Torres, emocionada em grande parte dos momentos em que aparece em close, sem maquiagem e com um semblante de tristeza. A atriz havia gravado o programa que iria ao ar naquele domingo e que foi substituído pelo programa de homenagem (esse que não foi exibido na data prevista foi ao ar no domingo seguinte, 04/05/2014). Na gravação desse outro programa substituído, Fernanda Torres protagonizara uma cena dançando junto com o Bonde da Madrugada, onde DG aparece algumas vezes nesse contato com a atriz (no programa exibido no domingo 04/05, no qual Fernanda Torres é uma das convidadas, tal cena da atriz dançando junto com o Bonde não entra na edição final).



**Figura 14** O momento sensacional de Fernanda Torres com o Bonde da Madrugada

Regina Casé: *Foi incrível aquilo, “né”..*

Fernanda Torres: *É e depois lá no batizado, no teu aniversário... Hoje quando falaram, eu falei “pô”, vou lá porque foram horas...*

(Regina Casé interrompe)

Regina Casé: *Vocês tiveram um momento muito forte, muito intenso, e feliz assim há pouquíssimo tempo.*

Fernanda Torres: *Muito pouco tempo!*

Regina Casé: *E incrível aquela quantidade de vida e aquilo tudo...*

Fernanda Torres: *Primeiro a mistura do batizado do Roque, com teu aniversário, com o Esquentá!, eu falei com alguns amigos assim, que é raro você tá num lugar onde todo mundo igual, onde todo mundo meio se encontrando pela dança, pela música, pelas ideias..*

*E aí, é muito chocante quando vem uma coisa assim e isso é quebrado, enfim, por uma mazela social eterna, pela história, por uma história de violência. Então, eu fiquei tão chocada quando eu tive aqueles momentos aqui, na tua casa, que isso tinha acontecido, tão tocada, que eu vim aqui e quando eu cheguei aqui parecia uma missa assim o programa. Então, eu fiquei tão emocionada, porque eu vivi momentos muitos felizes com ele e alguém assim que eu nem conhecia e é tão chocante que a gente tenha uma cultura que reúna... A gente é capaz de se comunicar, que socialmente o Brasil não resolva essa diferença, essa tragédia. Então, eu vim aqui por isso.*

Perceba que nesse discurso de Fernanda Torres, ela sinaliza claramente a *diferença* que existe entre ela e o *outro*: a elite e a subalternidade; quem fala e quem escuta. Após essa fala, a atriz segue com a palavra, contando que também estava ali porque o filho de sua empregada, uma pessoa muito importante na vida dela, que a ajudou a criar seus filhos, também perdeu um filho assassinado, e que esse filho havia sido enterrado de forma indigente. Nesse momento, o assunto da conversa é perpassado por uma sensibilidade e por um pedido de reflexão para que se faça algo para mudar as estatísticas; qual seria a responsabilidade deles nisso. Regina anuncia o que ela acha que “é importantíssima” e que “tá acima de todo esse papo”: a hashtag “*avidaésagrada*”, proposta pela apresentadora para vinculação nas redes sociais. A partir daí, se entra no assunto da importância de toda vida humana e de cada jovem morto pela violência, atestado por vídeos de outros apresentadores como Serginho Groissman e Luciano Huck, que seguem falando sobre a injustiça das estatísticas; sua indignação e a necessidade de fazer algo que mude a realidade dos negros jovens moradores da favela.



**Figura 15** Hashtag A Vida É Sagrada

Se formos tecer algumas breves correlações e comparações entre os episódios da morte de DG e do caso do Sandro do Nascimento, sequestrador do Ônibus 174 e a midiaticização desses dois episódios pela televisão, tem-se a figura do subalterno, em forma do morador da favela, da rua, das margens, não apenas aparecendo, mas protagonizando

aquele tempo no ar: tem-se no drama de DG e no drama de Sandro, também menino negro-mestiço e pobre, o subalterno deixando de ser invisível, primeiramente. Existem, obviamente, diferenças entre as duas pessoas, Sandro era filho de pai desconhecido, presenciou, ainda criança, sua mãe ser esfaqueada, tornando-se morador de rua. Era sozinho da vida. DG, cresceu na favela, e apesar de não viver mais lá, frequentava sempre, porque possuía amigos de infância e sua filha morava na comunidade do Pavão-Pavãozinho. Filho de mãe presente, sua relação com a favela também se impunha no modo como escolheu sua profissão ligada à arte, em íntima relação com os hábitos e bens culturais surgidos na comunidade, como o funk e a dança do passinho.

Apesar das diferenças, Sandro e DG representam na mídia a invisibilidade do subalterno, que passa a se colocar naqueles momentos de aparição, como protagonistas da cena social. Trata-se de visibilidade “precária, construtivista, ficcional” (MATOS, 2015, p. 48). Precária porque os termos que se utiliza para dar conta daquele que passa a ocupar as telas da TV sempre vão perpassar por projeções inventadas para dar conta daquelas pessoas. Sandro é o criminoso, o ladrão, o bandido; DG, para além da tristeza abordada no programa, sempre vai estar passível do questionamento do que estaria fazendo na favela na madrugada, faria ele parte de algum esquema do tráfico?

Alguma coisa se passa na construção da subalternidade tal como um deslocamento de um sujeito que habitava um determinado lugar marcado pela invisibilidade e, de repente, passa a ocupar outros posicionamentos mais complexos, como efeito de uma reconfiguração molecular dos processos discursivos de subalternização no interior do discurso instituído. (MATOS, 2015, p. 48)

O que se entende dessa reconfiguração é que uma nova subjetividade é criada diante do acontecimento e advém justamente do fato de o “subalterno não ser mais a expressão do subalterno invisível”. Ele não deixa sua condição de subalternidade, mas as peças são embaralhadas e isso significa dizer que ele, com os acontecimentos que os levaram à frente das câmeras, se torna visível sempre como diferença, “se repete como diferença” (MATOS, 2014, p.206). O subalterno, nesse sentido, se coloca

Como um processo aberto de construção da subjetividade comum fluxo intermitente de máscaras nos meios de comunicação que, à medida que se superpõem em um processo precário de invenção de um sujeito possível, explode o registro da invisibilidade sem instituir uma saída possível ao sujeito de sua condição. (MATOS, 2014, p. 206)

Ou seja, uma espécie de captura da subalternidade nos termos do simulacro, que se faz observável nos mais variados e múltiplos usos da subalternidade enquanto lugar do invisível; ou seja, no dois casos, os meios de comunicação se seguem trabalhando com a subalternidade “sem lhe dar crédito” (MATOS, 2014, p. 207). Um processo de tornar visível a invisibilidade. Ao repetir o acontecimento tanto do sequestro como da sua morte esvaziada de sentido do contexto no qual se deu, a televisão, nos dois casos, torna visível o que parece óbvio; no caso de Sandro, que ele é do tipo de sujeito que não funciona para o bom funcionamento da sociedade; e no caso de DG, que não há liberdade segura na favela e aquele lugar necessita de enfiamentos envolvendo a Polícia, quando na verdade, ela está totalmente articulada à violência. Em ambos os casos, se trata da condição de invisibilidade tornada visível, uma vez que a sociedade já se acostumou com as múltiplas tragédias, chacinas vividas por muitos Sandros e DGs das grandes cidades do Brasil e por isso há uma desresponsabilização geral; sendo que essa mesma condição de invisibilidade se traduz pelo fato de que quando “enfrentamos o incômodo de suas presenças e os trazemos para o campo do visível, vemos as projeções que inventamos para dar conta delas” (MATOS, 2014, p. 214).

Termos como “ladrão”, “anormal”, “doente”, “criminoso”, “vagabundo”, “viciado” etc, utilizados de forma habitual para se referir àquele sujeito com os reféns no ônibus, resultam de uma vontade hegemônica de nomeação do outro e, conseqüentemente, de um duplo processo de atribuição de significado e valor à diferença, de tal forma abstrato que não encontra correspondente algum na realidade. (MATOS, 2014, p. 203)

O termo “bandido”, usado de forma natural, revela a vontade hegemônica de nomeação do outro também, processo que se percebe também no caso de DG, quando após sua morte e todas as questões envolvidas nas investigações, a mãe precisou ainda combater a versão oficial de que seu filho teria confrontado uma guarnição da Polícia Militar na favela. A ideia de ter havido algum enfiamento revela a ideia de que DG estava em local errado, agindo de forma equivocada e que, sua atitude, de certa forma, teria provocado a morte pelo tiro. No entanto, um outro laudo providenciado pela mãe através de um advogado da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) diz que DG havia sido espancado pelos policiais, tendo seu corpo sido arrastado e escondido no local onde

foi encontrado<sup>66</sup>. Segundo informações de matéria veiculada na época da morte, em abril de 2014

A mulher disse não ter dúvidas de que o filho foi espancado por policiais da UPP instalada na comunidade desde 2009. "Eles disseram que ele caiu na creche. Como, então, o atestado de óbito diz que o peito foi perfurado? Não tinha vergalhão nenhum naquela creche. Depois disseram que ele foi confundido com bandido no meio do tiroteio. Como assim confundido?", questionou Maria de Fátima. Em entrevista à Rádio CBN, a mãe contou que DG chegou a ter problemas com policiais da UPP anos atrás. Eles teriam, inclusive, colocado areia no tanque de combustível da moto do dançarino após uma briga. A UPP Pavão-Pavãozinho nega envolvimento de seus integrantes na morte de Douglas Rafael. Na segunda-feira (21), segundo a polícia, houve tiroteio na comunidade.

Aquelas horas em que tanto DG e Sandro ocuparam o centro das atenções na tela do Globo, nos remete ao fato de que, em toda aquela visibilidade conferida

Não se está em questão o reconhecimento das minorias e/ou a transparência do subalterno, mas o foco passa a ser um discurso que, ao mesmo tempo em que se oferece à interpretação, adquire a capacidade de furtar a si mesmo na tarefa de sua própria tradução. (MATOS, 2014, P. 208).

A vida que aqui passou e que aqui tinha, DG segue sendo, metaforicamente, figurando no plano da invisibilidade conferida enquanto pessoa que veio da favela – e que carrega essa simbologia no seu corpo, no seu trabalho, no seu modo de vida e na sua morte. Ou seja, a subalternidade que está voltada para a construção de um regime de invisibilidade da diferença: “nessa brecha, nesse jogo ou nessa guerra, não importa o termo, tudo caminha pela incorporação do diferencial e a repetição do outro em outro do outro do outro do outro e assim sucessivamente” (MATOS, 2014, p. 210).

Uma crítica redigida pelo jornalista André Forastieri em junho de 2014<sup>67</sup>, partindo ainda da repercussão do assassinato de DG, segue a linha de raciocínio que propomos quando se reflete sobre o discurso do subalterno. Na época, alguns meses depois do assassinato, segundo o texto, DG havia voltado ao noticiário porque a perícia havia concluído que a cena do crime não estava intacta. Alguém havia mexido para dificultar

<sup>66</sup> Essas informações foram divulgadas em matéria veiculada em abril de 2014, antes da conclusão do caso, ocorrida em 2015. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/meu-filho-ia-virar-outro-amarildo-diz-mae-de-dancarino-morto-no-rio.html>

<sup>67</sup> Disponível em <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2014/06/03/o-que-falta-a-fernanda-torres-oito-mil-assassinatos-depois-de-dg-nao-e-buda/>



as investigações, e isso foi sugerido como mais um indício de que a própria polícia estava, de fato, envolvida na morte do dançarino. O texto de André Forastieri foi escrito como uma crítica a um outro texto, escrito pela atriz Fernanda Torres, que como vimos, esteve na gravação do programa; e dias depois usou DG como tema de um artigo para sua coluna na Folha de São Paulo. No texto, ela conclui que o que falta à polícia brasileira é “Buda”. No texto de André Forastieri, ele diz:

A mãe dele, técnica em enfermagem, viu o corpo e concluiu que seu Douglas foi torturado. Tinha escoriações no rosto, joelhos, cotovelos, punhos e tórax, segundo o próprio laudo do IML. Pode haver algo mais triste para uma mãe que constatar a tortura de seu filho? Mas o que falta à polícia brasileira é... Buda. Sério: alguém escreveu isso. Foi Fernanda Torres, quando usou o bailarino como tema para um artigo em sua coluna na Folha. (...) O artigo de Fernanda começa elogiando a democracia social carioca. "A natureza do Rio é democrática, e a praia, - limite forçoso das urges -, o lugar onde as diferenças se anulam." Exemplifica citando o convívio amigável entre a amiga atriz, Andréa Beltrão, e Maria de Fátima, moradora do morro do Cantagalo. As duas são colegas de natação no Posto 6. Andréa é colega de Fernanda no seriado Tapas e Beijos. Maria de Fátima é a mãe de DG. (...) A atriz defende a ocupação das favelas pela PM, enquanto diz que "a percepção de que um preto pobre é inferior a um branco rico nasceu com a escravidão e contaminou todo o tecido social. Um regimento armado deste ideal deve ser combatido." Ou seja, o Rio é democrático mas dividido em castas. Maria de Fátima está certa de atacar as UPPs, mas elas são fundamentais. A PM deve ser combatida, mas a ocupação da favela pela PM deve ser defendida. Difícil de entender tanta contradição. Quem sabe o Buda ilumine nossa compreensão de Fernanda Torres? O que falta a Fernanda Torres é a coragem moral para encarar isso. Essa turminha quer ser elite e povão ao mesmo tempo. Ter segurança privada no condomínio e frequentar o pagodinho da "comunidade" (...) É uma no cravo e outra na ferradura. *Total solidariedade com os que sofrem, total subserviência aos que infligem o sofrimento. É a melhor maneira de manter as coisas exatamente como estão, mantendo privilégios e pose de protesto.* É a falta de caráter habitual da elite brasileira, embalada em discurso de modernidade e multiculturalismo, lição que aprenderam bem com os tropicalistas. É um primor de desconversa o discurso lacrimoso de Regina Casé sobre DG, no Esquenta. Consegue protestar contra a violência, sem protestar contra ninguém. “Temos que parar tudo e tomar consciência do tamanho da barbárie... a gente conseguiu parar e tomar consciência para que alguma coisa mude! Para que tragédias como essa não continuem acontecendo com milhares de jovens das periferias”. Nem um pio contra a PM. As UPPs. O governador. O prefeito. O tráfico. As milícias. Nada contra ninguém. (FORASTIERI, 2014)

Saímos um pouco da descrição do programa para entrar num outro contexto que envolve a morte de DG e a participação da sua mãe, Maria de Fátima, no programa dedicado ao assunto. Em vídeo publicado em novembro de 2014<sup>68</sup>, sete meses após a morte do DG, quando perguntada sobre a atuação da mídia sobre o caso do assassinato, Maria de Fátima expressou, em tom de muita revolta, o que havia sido aquela experiência.

<sup>68</sup> Disponível em [//www.youtube.com/watch?v=87VV2H7HqO0&t=7s](http://www.youtube.com/watch?v=87VV2H7HqO0&t=7s)

Esse fato nos deu as informações sobre a distância entre qual era o seu real interesse em topar fazer parte da gravação daquele *Esquentar!* e o que conseguiu, em termos de se fazer ouvir.

Em vídeo gravado no evento *SerNegra* (Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça)<sup>69</sup>, realizado em Brasília, em novembro de 2014, e publicado no Youtube, Maria de Fátima afirmou que

*A mídia usou todo o tempo a imagem do meu filho. 72h da morte dele houve um convite. Praticamente me arrancaram da minha casa me levando para a TV. E limitaram o que eu devia falar. A senhora Regina Casé e a produtora do programa, Tati Longo. Ela disse para mim que eu só deveria responder o que eles me perguntassem. A minha família vem do interior chamado Santa Lúcia. São pessoas de vida comum como nós. Eu tenho um professor que é de educação física<sup>70</sup>. Então, eles mandaram uma van para lá, trouxeram duas grávidas, uma era minha filha, a outra era minha sobrinha. Nos trouxeram na van às 05h30, até o PROJAC é distante, encurralaram a gente num cômodo de 3 x 3, colocaram o “cocho”, com “feno”, que é aquela comida horrorosa, com criança; e trancaram a porta até a hora do início do programa. O único local em que a gente podia circular era o salão de beleza que foram me oferecer unha e cabelo. Como eu, 72 horas, vocês viram a minha cara, eu “tava” 80 horas sem dormir, eu lá queria saber de fazer unha e cabelo? Eu queria uma solução imediata, pra que se esclarecesse a morte do meu filho.*

Maria de Fátima completa dizendo que lhe foi dada as coordenadas de só responder aquilo que lhe fosse perguntado, teceu adjetivos ruins contra a apresentadora e a acusou de ter se comprometido em falar com ela depois da gravação no camarim, não ter aparecido e tê-la deixado “no palco quando terminou o programa”. “Minha família foi expulsa da praça de alimentação, porque estava todo mundo com fome, comendo com o próprio dinheiro. Foram botados pra fora para entrar nas vans, e eu fiquei esperando ela, como estou esperando até hoje”.

Não sabemos o que teria motivado, ao certo, a revolta da mãe de DG diante do que de fato aconteceu naquele dia de gravação. Mas, partindo da sua declaração, do que ela necessitava naquele momento, que é o que nos leva a crer que a tenha feito aceitar o convite de fazer parte da homenagem, sua aparição não gerou os resultados esperados:

---

<sup>69</sup> A gravação desse vídeo aconteceu durante uma mesa redonda na *SerNegra* (Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça), evento promovido pelo Grupo de Estudos Culturais em Gênero, Raça e Classe do Instituto Federal de Brasília (IFB) em comemoração ao Dia da Consciência Negra, a qual Maria de Fátima participou. O evento ocorreu no dia 20 de novembro de 2014 e está disponível na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=u9Ha0uNKG1o>

<sup>70</sup> Maria de Fátima é também nadadora e competidora de travessias. Pratica o esporte no Posto 6, orla do Rio de Janeiro.

não deu voz à sua aflição de agilizar as explicações de como a morte do seu filho, de fato, aconteceu.

Ainda nesse vídeo, nos cinco minutos em que proferiu sobre o acontecido, Maria de Fátima seguiu com duras acusações ao programa. Uma delas foi de terem-na proibido que o assunto da violência viesse à tona de forma mais contundente. De fato, o envolvimento da polícia, os projetos das UPPS, como funcionam, em momento algum foi tratado no programa. Ainda, segundo o vídeo, os únicos que estariam autorizados a falar sobre a polícia, seria ela e o dançarino Carlinhos de Jesus, que também teve um filho morto por policiais. No entanto, a sua fala sobre esse assunto não fez parte da edição, se é mesmo que ela teve espaço para falar sobre durante a gravação. No programa, a cena em que se aborda o tema “polícia” perpassa por um discurso de confiança nas instituições, diferente do que Maria de Fátima acreditava naquele momento, fato que se perpetuou na sua militância posterior contra a violência de policiais.

*Regina Casé: O Carlinhos conhece essa dor porque ele perdeu um filho de uma maneira super violenta...*

*Carlinhos de Jesus: ... com oito tiros. Por policiais na ativa e por policia já expulsos da Polícia. Eles estão presos, muito em função da Justiça. A gente tem que acreditar nas instituições. Eu acredito, com tudo que a gente vê hoje, eu acredito na instituição policial, eu acredito na instituição da justiça nesse país. Tem elementos que não devem estar ali.*

É importante sinalizar o discurso de Carlinhos de Jesus sobre a “polícia” porque no vídeo gravado em evento no qual Maria de Fátima acusa Regina Casé, a mãe de DG diz que alguém jogou uma espécie de “agenda do programa” em sua bolsa e que lá estava escrito, à mão, que não se devia mencionar a autoria da polícia naquela gravação:

*Maria de Fátima: Uma faxineira de lá, eu não sei quem, alguma funcionária, revoltada porque ela me deixou no palco quando terminou o programa (...) Alguém jogou na minha bolsa, uma agenda do programa, escrita à mão, no qual dizia: “não pode falar que foi a Polícia. (...) Não pode falar que foi a Polícia! Solta as fotos sensacionalistas para a mãe chorar”, eu posso provar. Não pode falar que foi a polícia! É pra falar “pobre se matando”! Deixa a mãe de DG e Carlinhos falar da Polícia! Mais ninguém! Aí embaixo, “solta as fotos sensacionalistas”, eu posso provar que é real isso! Em nenhum momento, vocês que assistiram ao programa, viram ela falar de violência contra a Polícia. E toda a vez que eu mencionava falar, eu era cortada. Meu autofalante era cortado. A Regina Casé é uma farsa!*



de 15 anos eram acompanhadas por seus respectivos “príncipes”: jovens policiais militares fardados. Regina Casé – como uma espécie de mestre de cerimônias – fazia perguntas às jovens, como essas: “Fabiana, você já sonhou em ter um príncipe encantado? Como ele é? É parecido com esses da UPP?”, “Oi Thainá, você está satisfeita com o seu príncipe?” (CRUZ, 2015)

A morte de um integrante do elenco do *Esquenta!*, nas circunstâncias em que aconteceu, como Regina Casé mesmo fala no discurso que inicia a homenagem, era algo que ia totalmente de encontro ao que ela fazia ali. Simbolicamente, isso teria que ter uma resposta à altura e imagina-se que muito da decisão de se dedicar um programa inteiro à morte do DG tenha levado isso com consideração. Indo por esse caminho, uma contradição reside aqui. O programa de homenagem foi uma resposta à altura ao acontecido, diante da trajetória e posição de Regina Casé. Por outro lado, em que exatamente poderia o programa contribuir ao representar aquela morte através da homenagem? Como o significado daquela morte pode contribuir para transformar a dura realidade de que milhares de jovens morrem todos os anos por serem tidos como criminosos e merecerem morrer? Entende-se que a reflexão que o caso poderia originar foi sufocada e esvaziada pelo drama da tristeza e puramente pelas lembranças a que se dedicou o enredo da edição. Todos ali estavam tristes e aquela homenagem se dedicava exclusivamente à tornar público a tristeza de todos.

Nas redes sociais, na época, Maria de Fátima deixa a seguinte mensagem<sup>72</sup>:

A Rede Globo postou uma mensagem, dizendo que eu sou uma mentirosa, e segundo ela, a emissora sempre ajudou. A única coisa que ela fez foi enterrar meu filho. Seu túmulo ficou no anonimato, até o mês de junho quando voltei a trabalhar e consegui fazer uma pedra, com a inscrição do nome dele (...) Quero saber, que tipo de ajuda a *rede globo* dá à mim??? Única coisa que eu precisava na ocasião do assassinato do meu filho era apoio jurídico, apenas isso. Fiquei sozinha à procura de um criminalista e sem dinheiro pra custodiar. Meu prazo era curto, estava em cima da reconstituição, quando um amigo do Cebraspo conseguiu encaminhar um pedido ao doutor Nilo Batista, que assumiu o caso na gratuidade. *O Dia* publicou uma matéria pequena dizendo cadê os amigos do DG? Se não houver testemunhas, vai prevalecer a palavra dos policiais. (REDE SOCIAL FACEBOOK, 2014, informação internet)

---

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/maes.demaio/posts/a-resposta-de-regina-cas%C3%A9-%C3%A0-m%C3%A3e-do-dgregina-cas%C3%A9-resolveu-hoje-rebater-as-acusa%C3%A7%C3%A3o/549433068525731/>

A própria Regina cita sua impotência diante da realidade que grande parte dos moradores pretos da favela vivem. E essa é a parte mais sensível da nossa análise. Porque, ao assumir a voz do outro, falar em nome do outro, ela revela não o sentimento do outro, mas um sentimento dela. Não se quer dizer com isso que a causa do outro é uma causa pequena para ela. Mas ao falar em nome dele, ela não se dá conta que em nada vai transformar a sua condição, vai apenas tirar, esvaziar o sentido dos fatos, das realidades, através de uma representação baseada em estereótipos. Talvez seja esse o motivo pelo qual a mãe reagiu de forma tão agressiva contra a apresentadora: sua revolta não era a mesma revolta de Regina Casé.

Tecendo algumas relações entre a “invisibilidade” conferida diante do que esperava Maria de Fátima; e o que Stuart Hall apreende em torno do debate entre *diferença* e *o outro* na análise da representação racial, entendemos o processo de representação da morte de DG como uma forma de representação fundada na invisibilidade. Tal invisibilidade está na discrepância entre o que a mãe de DG afirma ter sido o motivo de ter aceitado participar da gravação do programa (possível de ser observado nas acusações tecidas à Regina Casé), e o que resultou sua presença naquela dinâmica. Sabemos ser a “invisibilidade” uma característica naturalizada em nosso contexto social atual, dos dramas dos moradores das periferias, em sua maioria, formado por uma população negra e pobre. No processo de entendimento da diferença racial construída ao longo da história, ao analisar algumas imagens produzidas do encontro entre o “Ocidente” e os negros, tem-se um processo de criação de todo um repertório de representação e suas práticas, as quais se baseiam, na marcação da diferença racial. “As imagens da diferença racial extraídas do encontro imperial inundaram a cultura britânica no final do século XIX” (HALL, 2016, p. 161). Hall nos diz que essas imagens foram “moldadas profundamente por esses encontros”, sendo que, a partir de determinado momento, se fundamentaram na distinção *cultura/natureza* para os negros e brancos:

Identificados com a natureza, simbolizavam o “primitivo” em contraste com o “mundo civilizado”. O Iluminismo, que classificou as sociedades ao longo de uma escala evolutiva de “barbárie” a “civilização”, via a África como “a mãe de tudo o que é monstruoso na natureza” (...) No século XIX, quando a exploração europeia e a colonização do interior africano começaram a sério, a África foi considerada como “encalhada e historicamente abandonada, uma terra de fetiche, habitada por

canibais, dervixes e feiticeiros” (McCLINTOCK, 2010 apud HALL, 2016)

Com o surgimento da imprensa e da publicidade, se perpetuou um processo na imagem do homem negro, que possuía o argumento histórico baseado em seu suposto fracasso em desenvolver uma forma de vida civilizada na África. Segundo Hall, isso foi fortemente enfatizado e retratado nos textos e nas imagens pró-escravidão. Os argumentos desenvolvidos pairavam sob a ideia de que as características essenciais dos negros estavam fixadas para sempre na natureza. Tal ponto de vista era justificado por evidências ditas científicas e etnológicas caracterizando o “racismo científico” (HALL, 2016, p. 168)

Ao contrário da evidência bíblica, afirmou-se que os negro se brancos haviam sido criados em momentos diferentes. (...) A teoria racial aplicava a distinção *cultura/natureza* de forma diferente para os dois grupos racializados. Entre brancos, “cultura” *opunha-se* à “natureza”. Entre os negros, aceitou-se que “cultura” *coincidia* com “natureza”. Enquanto os brancos desenvolveram a “cultura” para subjugar e superar “a natureza”, para os negros, “cultura” e “natureza” eram permutáveis. (HALL, 2016, p. 168)

Com o auxílio da antropologia, se pôde refletir sobre as ligações entre raça e cultura, uma vez que as posições e o *status* das raças tidas como “inferiores” se perpetuavam. As diferenças socioculturais entre brancos e negros passam a ser entendidas como associadas a questões hereditárias, as quais, inacessíveis à observação direta, eram inferidas a partir das características físicas e comportamentais dos negros. O corpo do negro é racializado nesse processo e passa a ter ressonância das representações populares da diferença.

O próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para todos e, assim, ofereciam “a evidência incontestável” para a naturalização da diferença racial. A representação da “diferença” através do corpo tornou-se o campo discursivo através do qual muito deste “conhecimento” racializado” foi produzido e divulgado. (HALL, 2016, p. 169)

E, assim, se seguem a produção de imagens e significados durante a escravidão e nos séculos que seguem, que se sustentava em torno de temas como, por exemplo, a subordinação e a “preguiça nata” dos negros “naturalmente” nascidos e aptos para a servidão, mas ao mesmo tempo indispostos a trabalhar de forma apropriada à sua natureza. Era da natureza do negro possuir essas características e por isso ter obrigações naqueles níveis de tortura.

As práticas de reduzir as culturas do povo negro à natureza, ou naturalizar a “diferença” foi típica dessas políticas racializadas

da representação. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” – como acreditavam os proprietários dos escravos –, estão além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa *fixar* a “diferença” e, assim, *ancorá-la* para sempre (...) As representações populares dos séculos XVIII e XIX a respeito da vida diária sob a escravidão, a propriedade e a servidão são mostradas como tão “naturais” a ponto de *não precisarem de comentários*. (HALL, 2016, p. 171)

Da mesma forma que essas ideias inferem que fazia parte da ordem natural das coisas, por exemplo, o negro ter que proteger os brancos quando andavam à cavalo, correndo atrás deles com uma sombrinha nos tempos da escravidão, no caso do programa Esquentade Maria de Fátima, a invisibilidade das questões cruciais que envolveram a morte do seu filho no programa, e que gerou um significado da sua morte como algo que não ultrapassa as lembranças e a tristeza deixadas em forma de uma homenagem – a que se propõe o programa - faz também parte de uma naturalização que se estabeleceu nos tempos de hoje, a qual diz respeito à uma certa “aceitação” das condições impostas. Em outras palavras, o que se quer dizer é que se torna cada vez mais comum pessoas da periferia perderem seus parentes por motivo torpe, alimentando um movimento de naturalização dessas mortes.

Para as pessoas que morrem nas favelas a troco de nada e por nada, subalternidade (cultura) e negritude (natureza) tornam-se instâncias intercambiáveis: a subalternidade pertence a essas pessoas como algo de espécie. Para DG fugindo da atuação da polícia não havia mais nada, senão sua subalternidade; por isso um tiro disparado em um “ganso”<sup>73</sup>.

#### **4.3.1 O tomar a palavra de Maria de Fátima e o discurso do subalterno**

Em resposta às declarações de Maria de Fátima, algum tempo depois, a apresentadora arrebate as acusações, postando em seu perfil na rede social do Facebook, a seguinte mensagem (26/11/2014):

Pensei muito se deveria voltar a esse assunto ou não. Mas é que nos últimos dias fiquei triste e perplexa acompanhando a repercussão gerada pelas palavras e acusações, muitas delas

---

<sup>73</sup> Foi usando o termo “ganso” que o policial responsável pelo disparo se referiu à Douglas quando deferiu seu depoimento. Disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/policia-conclui-que-tiro-que-matou-dg-do-esquentado-foi-dado-por-pm.html>.



cruéis e injustas, de Dona Maria de Fátima, mãe do DG. No caso da morte do DG, fizemos tudo o que achávamos correto e digno. Quando fizemos um programa de despedida, foi de coração, recebemos todos os convidados desse dia com o mesmo cuidado de sempre. Talvez a única diferença tenha sido que a gente deu ainda mais atenção para Dona Maria de Fátima e sua família. Estávamos unidos no mesmo sentimento, pois a dor dela é a dor de muitas mães que convivem com a violência. A minha história sempre foi de luta contra o preconceito, a desigualdade e as injustiças sociais, mas ela sempre foi também de respeito à transparência e à verdade. Por isso precisava dar essa satisfação a tanta gente (fãs, amigos e familiares) que tem estado ao meu lado o tempo todo. Obrigada por todo carinho. Este apoio tem me incentivado muito. Não vamos desanimar, mesmo quando for preciso lidar com situações tão difíceis como esta (REDE SOCIAL FACEBOOK, 2014, informação internet)<sup>74</sup>.

A questão complexa que parece envolver a expressão “discurso do subalterno” diante dos episódios em que a mãe de DG participa do programa em homenagem ao seu filho e o “tomar a palavra” contra Regina Casé no *SerNegra* dentro um discurso próprio, nos remete às reflexões da autora indiana Gayatri Spivak (MATOS, 2015, p. 41) quando cita o papel do intelectual pós-colonial, o qual deve abrir espaço no corpo do instituído e vislumbrar uma oportunidade política. Sobre isso, Maurício Matos nos diz que

(...) sobre a questão complexa que aparece envolver a expressão “discurso do subalterno”, tendo em vista uma suposta impossibilidade de falar, cabe ao subalterno, então tornar visível tal impossibilidade como um gesto de diferenciação do que convencionalmente se acostumou a designar como discurso do subalterno. (MATOS, 2015, p. 41).

Foi isso que a mãe de DG fez ao proferir sua voz contra Regina Casé, para além do que de fato aconteceu naqueles instantes que precederam e sucederam a gravação:

O problema atualmente não é a busca do próprio, a defesa da autoria ou da essência daquele outro que até então não tinha sido reconhecido pelo poder. Interessa, ao contrário, fazer da impossibilidade de falar um problema. “Pelo direito de ter nossos próprios problemas”. Como é possível ao subalterno adentrar a lógica de produção da diferença por parte do discurso dominante como forma de, para além do idealismo da busca da autonomia do “discurso do subalterno”, tornar possível a fragilização dos esquemas instituídos que o produzem como efeito de relações de poder? (MATOS, 2015, p. 41).

Sobre isso, Mauricio aconselha melhor desenvolver alguns elementos presentes nas duas formulações possíveis desta história, que envolve o fato de vivermos além do

<sup>74</sup> Disponível na página <https://www.facebook.com/ReginaCase/posts/773914499340538?debug=true>

reclame de todos pelo direito de ter um discurso próprio; e se trabalhar na emancipação do subalterno diante do discurso de poder dominante. Ele nos dá duas saídas:

(...) ou vivemos uma fragmentação da ideia de subalterno e a consequente perda de sentido da política minoritária como signo da busca por um que seja “próprio” como forma de tornar possível a emancipação do subalterno diante do discurso de poder dominante ou, ao contrário, é o “próprio” embutido neste último discurso o espectro de um sociedade governada por simulacros que, em nossos dias, transforma-se em mundo de fábula, conjunto sempre aberto das infinitas versões de realidades possíveis nos meios de comunicação de massa (...) (MATOS, 2015, pg. 42)

As infinitas versões da subalternidade nos meios de comunicação de massa, ainda segundo Mauricio Matos, aponta para o extenso conjunto de vozes que estão empenhadas em garantir às diferenças o direito de falar. No entanto, diante dessa impossibilidade, nada impede que o subalterno repita o discurso instituído e, nesse sentido, qual seria o valor desse discurso, “diante da multiplicidade de discursos que ganham a cena política, de um discurso que clama para si o direito de repetir também as cenas discursivas instituídas? Quem fala nesse caso? Haveria possibilidade de o discurso dominante “falar” pelo subalterno ou, inversamente, de o sujeito excluído pelo poder repetir o discurso que o oprime?” (MATOS, 2015, p. 42). O autor propõe como ponto de partida para essa reflexão uma desconstrução do discurso como “próprio”, pensando a subalternidade para além do sistema de oposição ao discurso dominante produzido por todos os lados (MATOS, 2015, p. 42). Isso é possível a partir da crítica dos valores (o autor aponta isso como uma das maiores contribuições do pensamento nietzschiano), no sentido de que

O que é valorizado no discurso dominante, passa a ser negativo, enquanto que o subalterno, que sempre assumiu uma posição negativa na economia do discurso dominante, mediante um discurso executado a contrapelo dos valores já estabelecidos, assume agora um valor positivo de saber de si mesmo como uma vontade de potência, uma força, um processo histórico de constituição como um múltiplo agora com singularidades. (MATOS, 2015, p. 43)

Em outras palavras, se pensa a subalternidade como uma diferença que se diferencia; uma expressão de potência, na qual “o subalterno se levanta, grita e diz para si mesmo: “Não preciso refazer uma ordem dominante que me exclui” (MATOS, 2015, p. 44). O tomar a palavra de Maria de Fátima, mãe de DG, que desembocou numa posterior militância concisa contra a atuação da polícia nas comunidades do Rio de Janeiro após a morte do seu filho; após o programa em homenagem a ele e da sua revolta

contra Regina Casé e com toda a produção do programa, nos revela uma espécie de reviravolta, uma “experiência possível do tornar-se constituído historicamente por mecanismos fragmentados de subalternização que não totalizam, pois não lidam com a subalternidade como uma condição fixa” (MATOS, 2015).

Ao longo, desse capítulo, se apontaram alguns exemplos de cenas do *Esquentá!* que fetichizam a pobreza da favela, aplaudem e celebram os que sorriem sua resistência diante da forma como se vive e se relaciona com esses espaços. Segundo Hall, o “estereotipado” significa “reduzido a alguns fundamentos fixados pela natureza, a umas poucas características simplificadas” (HALL, 2016, p. 173) e é essa prática que está impregnada no *Esquentá!* ao representar a diferença. O grande desafio que se tornou observável na análise remete, justamente, às condições com que o sujeito subalterno é trazido ali, as quais, em grande parte dos momentos em que aparece, não evidencia a multiplicidade que constitui as suas experiências, muito embora se constate o movimento de deslocamento da figura do periférico entre um programa e outro. Por vezes vem na figura da moça pobre que não tem dinheiro para um descolorante “verdadeiro” e, por isso, se riem dela; por vezes na brincadeira que surge com a figura subalterna subentendida como no caso dos negros abordados pela Polícia. Existe um movimento no *Esquentá!* que se encontra nas inúmeras representações da periferia no interior das cenas e diálogos e que marca a diferenciação entre as reproduções do lugar social conferido ao subalterno no programa, no sentido de que o subalterno no *Esquentá!* assume, de fato, formas distintas (MATOS, PRATES, p. 50). Trata-se de um deslocamento a partir de uma condição estabilizada a outra, na qual se observa uma ausência de individualidade, imputada pelo discurso dominante. Onde estaria, no *Esquentá!*, o discurso (do) subalterno? Já fizemos essa mesma pergunta no início do capítulo quando nos questionamos o que estaria ali dizendo o morador da favela, que poderia despertar tamanho interesse a ponto de ter-se tornado parte do roteiro da atração; que aspecto da sua vida se torna parte daquilo tudo e porquê.

Voltando ao programa analisado, após, aproximadamente, cinquenta minutos de programa, se chega ao assunto dos números alarmantes da quantidade de mortes que há no Brasil, fornecidos e comentados por especialistas envolvidos com essas estatísticas. Essas pessoas (Silvia Ramos, pesquisadora do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Cândido Mendes e integrante do conselho do Fórum Brasileiro de Segurança Pública; e Fernando Luna, diretor editorial da Revista TRIP, que fez uma edição da revista sobre ser negro e jovem no Brasil) tem o poder de fornecer,

através de suas falas contendo os números típicos de guerra, o pano de fundo da gravidade do assunto. Gera, como consequência do choque, uma outra modalidade de reflexão que foge à romantização e esvaziamento do sentido da morte de DG. Nesses dados, afirma-se que o Brasil possui uma média de 50.000 assassinatos por ano, se colocando como país com o maior número absoluto de homicídios do mundo e o que o torna integrante dos dez países mais violentos do planeta. Segundo as informações dos convidados, a grande maioria dessas mortes são de jovens negros, moradores das favelas e das periferias. A cena traz diálogos e discursos que remetem à situação dos pretos pobres da favela, a qual se perdura e se repete há muito tempo, mais precisamente há mais de vinte anos.

*Regina Casé: A gente deixa? A gente não faz nada?*

*Fernando Luna: Esses depoimentos (de Silvia, no caso) materializam essas estatísticas. Dessas 50.000 mortes, metade é de jovens. E mais de 70% desses jovens são negros. Não tem nada mais perigoso no Brasil do que ser jovem, negro e pobre.*

*Músico negro (não se fala seu nome na hora, mas se trata de um dos cantores da música “Rap da Felicidade”): Há vinte anos, a gente vem cantando que a gente só quer ser feliz e andar tranquilidade na favela onde nós nascemos. E nessa guerra, Regina, é uma guerra que o pobre, na verdade, ele tá se matando. E, na maior parte das vezes, se a gente parar para analisar, o polícia é pobre, o bandido é pobre, o povo é pobre.*

As nuances envolvidas em torno da invisibilidade que se atesta nesse processo de subalternização é mencionada nos momentos finais da edição, quando se comenta da “naturalidade” com que lidamos com as notícias de acontecimentos desse tipo. Ainda nos momentos finais, depois de algumas músicas entoadas, alguns comentários são tecidos em torno da importância daquele programa para o Brasil, no sentido de mostrar que a morte de DG, juntamente com outras mortes que ocorrem todos os dias, é a maior “vergonha nacional, e que, a partir de agora, a gente não pode mais aceitar isso”. De fato, o programa assume o discurso de que é necessário que se faça algo, diante da realidade de muitos jovens negros das periferias. No entanto, a ambiguidade reside no silenciamento das vozes que vivem na pele o que é ser preto e pobre, através do enredo do produto, no forçar das lágrimas evidenciadas, no entoar das músicas que compõem o script e na mensagem que é preciso seguir em frente. Com lágrimas nos olhos, Regina finaliza o programa chamando o telespectador a orar junto com eles, ao som de uma música evangélica. Faz um discurso emocionado no final, insistindo na ideia de que toda vida importa; toda vida é sagrada.

## 5. PERCURSO FINAL: O *ESQUENTA!* E A REPRESENTAÇÃO RACIAL DA DIFERENÇA

Falar sobre televisão, um meio de comunicação de quase 70 anos de existência, pode parecer um tema na contramão diante das grandes transformações ligadas às trocas comunicativas ocorridas nos últimos dez anos. A forma como nos comunicamos uns com os outros, as fontes informacionais e de produção de conhecimento tem se modificado numa velocidade muito grande e, nesse processo, a televisão aberta, mesmo ainda como um dos principais meios de comunicação, talvez esteja vivendo o início de um processo de escassez do seu alcance. As gerações que nasceram na última década já não compartilham os mesmos hábitos inerentes à outrora predominante forma de interação com o mundo através das lentes da TV aberta, com seus horários fixos de programação e de conexão com a realidade.

Por outro lado, ainda é bem possível inferir reflexões a partir do poder advindo do polo de emissão da TV, quando se pensa que a maioria das pessoas nasceram muito antes da segunda década dos anos 2000 e têm com a televisão uma relação de entendimento e de “proximidade” diante das suas estratégias de comunicabilidade e tudo que rege nossas competências de recepção, alimentadas durante todos os anos em que ela se fez e se faz presente em nossas vidas enquanto hábito do cotidiano.

As considerações finais desse trabalho não pretende, contudo, sinalizar ou evidenciar simplesmente o processo que colocou a televisão com tamanho poder sobre o imaginário das pessoas, muito embora essa seja a válvula propulsora que nos deu o pontapé inicial para chegar onde se chegou. Em termos de conclusão, a parte mais sensível que se formata, levando em consideração o lugar que a TV ocupa na estrutura social, gira em torno de uma determinada forma de inclusão visual da favela, detectada em inúmeros momentos do *Esquenta!*, que passa muito longe do ideal, por justamente não inserir como seu objetivo maior uma forma de representação desassociada das condições que a subalternizam, da naturalização dessa subalternidade, quando, na realidade, ela é acionada por um tom descontraído e festivo, que fomenta uma naturalização da sua invisibilidade.

Esse movimento de celebração das diferenças, de fetichização, de romantização e silenciamento, teve algumas marcas discutidas na análise, dentro da perspectiva que

coloca a produção televisiva como repetição do regime da subalternidade como simulacro.

Além disso, a celebração dessas diferenças marcadas na atração, em algumas cenas trazidas aqui, fazem parte de um regime de representação que se faz possível a partir de questões em torno da diferença racial. A simbologia favela, enquanto raiz da cultura popular, está presente no programa o tempo todo. No entanto, as imagens que a representam naquela dinâmica, seu morador ou o assunto que se refere à ela, quando não são tornados visíveis para atestar sua condição dura de vida, sorrindo dela, tem sua voz abafada por Regina e pela edição, restando quase nada da sua voz. Stuart Hall, em seu ensaio *Cultura e Representação* (2016), cujas ideias se colocaram de forma crucial neste trabalho, nos diz que

Entendemos o mundo ao nos referirmos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que – de acordo com a nossa cultura – eles se encaixam. Assim, nós “decodificamos” um objeto plano com pernas sobre o qual colocamos coisas como uma “mesa”. Talvez nunca tenhamos visto certo tipo de “mesa”, mas temos um conceito geral ou categoria de “mesa” em nossa cabeça e, nele, fazemos “caber” os objetos particulares que encontramos ou percebemos. (HALL, p. 190)

Analisando onde a diferença se fixa na representação, Hall atribui à estereotipagem o processo de se apossar das poucas características facilmente reconhecidas sobre uma pessoa, reduzindo-a a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados. Segundo o autor, a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder (no programa, a voz abafada de vários dos personagens atestam essa desigualdade, acompanhando o regime social de subalternização), sendo nela ser possível se estabelecer uma conexão entre representação, diferença e *poder* (HALL, 2016, p. 193). Esse *poder* está relacionado no âmbito do simbólico e também se coloca intimamente ligado ao conhecimento.

Para Gramsci e para Foucault, o poder também envolve o conhecimento, a representação, as ideias, a liderança e a autoridade cultural, bem como a restrição econômica e a coerção física. Ambos teriam concordado que o poder não pode ser capturado ao pensarmos exclusivamente em termos de força ou coerção: o poder também seduz, solicita, induz, ganha o consentimento. (HALL, 2016, p. 196)

Por outro lado, em alguns outros momentos do programa, o contrário se faz possível e vislumbra-se possibilidades de emergência e insurgência a partir das vozes de atores sociais que tomaram o espaço do massivo, e que denunciam ou questionam o mecanismo de funcionamento dos poderes sociais constituídos que naturalizaram a subalternidade que lhes revestem.

Como foi dito, em alguns momentos durante a análise, é na ordem do simbólico, do que faz sentido, do que se encaixa nos seus respectivos significados sociais, que o *Esquenta!* atua e, por isso, se tornou um instigante objeto de análise. Primeiramente, porque o discurso instituído nos diálogos, nas discussões e nas imagens, se materializa no poder de quem tem a voz ali, que define o que se fala e o que não se fala, quando se fala e porque se fala. Segundo porque o que se fala, através da representação, remete e reitera a condição subalterna da favela, dos pretos pobres e dos pobres que vivem ali e que ocupam o lugar do diferente.

Foi possível perceber que muitas questões nesse trabalho, perpassaram por questões atravessadas na representação, que para nós, perpassam também por questões de representatividade: o se ver, o se identificar, o se reconhecer ou não e se posicionar diante do que se está vendo. Por muitos momentos, na escrita inferida na reflexão da hipótese – esse “novo” que Regina Casé traz, reifica posições e não liberta -, persistia a sensação de estar percorrendo um círculo, como se estivesse sempre chegando no mesmo ponto onde se havia saído, afinal, em outros momentos do programa, poderia ocorrer o contrário. Mas, se parece tão óbvio, porque essa mesma conclusão passa tão desapercibida pela maioria da classe artística e pensante negra que tanto Regina reivindica e possui a presença? Será que nenhum movimento negro, líder comunitário ou atores sociais desses locais de fala, percebem a sutileza da gravidade desses efeitos produzidos diante da forma como a periferia é representada no *Esquenta!*? São indagações que talvez jamais sejam respondidas com tamanha clareza, o que torna o objeto de análise ainda mais instigante, pela ambiguidade, pelo silenciamento da voz subalterna e por representar a reificação de um sistema de representação de periferia que se articula a um tipo de sistema alicerçado nas desigualdades sociais.

No processo que se esboça na tomada de palavra para além da televisão, é bem importante dizer que, em algum âmbito do lugar simbólico que a periferia ocupa, algo vem sendo ressignificado consideravelmente nos últimos anos. Se pensarmos em favela

hoje, vem à mente não apenas a pobreza, a criminalidade, o tráfico, as mortes, mas também uma periferia autêntica, empoderada, que segue ganhando cada vez mais destaque a partir do espaço que tem alcançado na cultura popular. Ela continua provocando curiosidade, perplexidade diante da violência e dos novos rumos das atividades que ali são possíveis de acontecer, num processo de institucionalização que nunca cede daqueles espaços cada vez mais fora do âmbito do Estado.

No entanto, não tem como falar de favela hoje e ignorar “os grupos que se multiplicam e produzem um fenômeno novo na história cultural brasileira – a definição da própria imagem” (ROCHA, 2004). Ou ignorar nomes como Anitta, Jô, Todinho, Emicida, Criolo, MV Bill, Racionais, e tantos outros atores sociais que tomaram a palavra, conscientes de onde nasceram ou cresceram e usando da sua experiência subalterna para encontrar as saídas. Não necessitam da televisão, com suas dinâmicas e suas lógicas de produção, estruturas, mediadores, apresentadores, editores, para serem escutados e colocar suas subjetividades de forma mais empoderada e consciente.

Este trabalho de análise se faz como um recorte determinado de uma realidade que se modifica constantemente, que contém a disputa em torno do que tende a se perpetuar, se transformar, se repetir como simulacro, com outras roupagens. Na tentativa de decifrar o que representa um programa como o *Esquenta!*, é possível vislumbrá-lo como uma “brecha neste presente que o discurso convida para, então, considerando este presente como uma etapa intermediária entre a autoridade de um passado já consolidado e um futuro desejável como repetição de tal passado” (MATOS, 2015, pg. 45). A crítica que se estabeleceu em nossa hipótese se insere em torno “dos modos pelos quais o discurso dominante organiza sua relação com a diferença”. *O Esquenta!* é dos produtos midiáticos que revelam uma contradição em torno de duas formas de ver o país, no que cerne à imagem da cultura brasileira (ROCHA, 2004).

A meu ver, a cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma sutil disputa simbólica. De um lado, propõe-se a crítica certa da desigualdade social – o caso entre tantos, do romance “Cidade de Deus”, da música dos Racionais MC’s, dos romances de Ferréz, “Capão Pecado” e “Manual Prático do Ódio”. De outro lado, a ainda que à revalia de seus realizadores, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças – o caso, por exemplo, do filme “Cidade de Deus” e do seriado da TV Globo “Cidade dos Homens”. (ROCHA, 2004)



A proposta do *Esquenta!* em fazer daquele local o palco de uma convivência pacífica e natural entre grupos socialmente distintos é tida como uma saída “infantil” para manter à margem a questão da invisibilidade e a indiferença que dela advém. João César de Castro Rocha, em *Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea*, nos dá uma síntese de como conceber esse processo, uma vez que inúmeros produtos midiáticos que tematizam a favela e a violência revelam como foco narrativo “mediações interessadas” (ROCHA, 2004), tidas como filtros que “tornam matéria de espetáculo a insuportável realidade da favela dominada pelo narcotráfico” (ROCHA, 2004). Citando como exemplo o filme “Cidade de Deus”, Rocha questiona:

Ora, qual o ponto de vista narrativos do filme “Cidade de Deus”? Em lugar de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, optou-se pela determinação do foco narrativo, atribuído ao adolescente Buscapé. No filme, ele parece ter dois problemas principais: perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego como fotógrafo. Essa extraordinária simplificação do personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável, por acrescentar uma dose de comédia, quanto associa o desejo do espectador de distanciar-se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus (...) Se o foco narrativo escolhido fosse o de Zé Pequeno, o público teria consagrado o filme “Cidade de Deus”? (...) Estaremos preparados para olhar no espelho e admitir nossa própria indiferença? Daí as mediações que permitem o consumo voyerista da violência. (ROCHA, 2004)

Obviamente que existem inúmeras diferenças entre o filme *Cidade de Deus* e o *Esquenta!*, e não se trata apenas do formato, foco narrativo ou lógicas de produção. No caso do *Esquenta!*, ao invés de querer “fugir” da favela em nome do horror testemunhado nas fortes cenas cinematográficas, representando aquele local como o inferno de onde todos devem querer sair, o que se percebe no *Esquenta!* é a vontade de querer conhecer a favela, tida como uma espécie de lugar turístico e, assim, vivenciar o que se chama de “mito da democracia racial, a ideologia do consenso e da negociação entre oprimidos e opressores” (CRUZ, 2015), exatamente o que propõe ficcionalmente o programa. Nos dois casos, no entanto, é um processo de ocultamento da “violência classista, machista e racista da formação social brasileira” (CRUZ, 2015), sob a aparência da falsa promessa de harmonia.

Em muitos momentos no processo de escrita desse trabalho, ocorreu de se dar conta que, afinal, questiono à forma como a periferia é representada por Regina Casé e sua equipe, quando, na realidade, o que se realiza é também basear as reflexões numa

representação de favela realizada por mim, para dar conta, justamente, da representação de favela feita pelo programa. Ou seja, o que critico em termos de apropriação e reprodução do sentido de favela enquanto lugar da subalternidade, repercutindo a indiferença e a invisibilidade pela falsa sensação de ultrapassamento das diferenças, tem como chão, como base, uma suposição própria do que venha a ser favela e de como ela faz sentido para mim. Assim como a autora Sarah Neri, em seu livro *Tenho cara de pobre: Regina Casé e a periferia na TV* (2012), tido como uma espécie de “bíblia” de consultas no início da trajetória dessa análise, durante grande parte do percurso reflexivo, vinham à mente também os perigos e excessos do meu discurso; a “inconveniente redução do real à representação” e a própria possibilidade de fala do outro, que ainda no meu caso, trata-se da própria Regina Casé.

Se a instância “favela” e a forma como a voz do outro aparece no contexto do entretenimento causam impacto suficiente para mobilizar uma pesquisa de análise que possa dar conta do que se detecta como “fora do ideal”, também a própria figura de Regina Casé entra nesse circuito com o mesmo interesse em desvendá-la. Como tudo que incomoda, que atíça curiosidade, que causa interesse, tenho com essa renomada atriz, apresentadora e comunicóloga um sentimento de “amor e ódio”, empatia e antipatia (hoje mais antipatia que empatia) que, na realidade, revela a mesma ambiguidade com que enxergo a sua atuação nos meios de comunicação. Sua trajetória é brilhante, seu poder de comunicação e sua desenvoltura com a questão popular abriu um leque de possibilidades na televisão.

É importante trazer essa questão à tona porque a ambiguidade da sua figura, de certa forma, traz indícios da própria ambiguidade que marca a autoria desse trabalho, em termos de lugar de fala. Da mesma forma que Regina Casé, não nasci e não cresci na favela. Estaria eu também falando em nome do outro? Percebi e vivi constantemente tal dicotomia no ato investigativo e muitas vezes não se vislumbrava a possibilidade de ultrapassar os incômodos, o dito “não fazer sentido”. Talvez seja esse motivo que, por vezes, senti o trabalho como contraproducente; o que Gaytarri Spivak chama de “precariedade da minha posição”, uma vez que se coloca também como problemática a minha referência, o ponto de onde eu saio perante à luta da favela, que assim como a própria Regina Casé, tomo essa luta como minha num debruçar da realidade vivida pelo outro.

As palavras ditas por Spivak quanto ao trabalho de Deleuze e Foucault, enquanto teóricos com forte vínculo à questão do poder e com o “desejo de acabar com o poder em qualquer local de sua aplicação”, para sintetizar a questão de que a disposição desse trabalho infere também esse desejo, essa necessidade. Nesse sentido, estaria eu representando a periferia, no sentido de *representá-los*, agindo em seu interesse, quando no fundo estou representando à mim mesma, no sentido de estar falando por mim, no alto da minha auto noção de justiça e transparência? Tais divagações, contudo, tendem a sucumbir diante da possibilidade que insistiu em se apresentar, a qual gira em torno da ideia de

(...) tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história e que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico. (FOUCAUT apud SPIVAK, 2010, p. 61)

Sobre a possibilidade de algum efeito dentro do “desejo de acabar com o poder em qualquer local de sua aplicação”, tem-se o desejo de contribuir com uma consciência generalizada, que se articula a um conhecimento em torno do funcionamento das “inter-relações entre classes e grupos diferentes” e, assim, se possa trabalhar mais efetivamente em mudanças mais palpáveis de posse do entendimento dos “materiais que constituem a sociedade” (CHAUDHURY apud SPIVAK, 2010, p. 63)

Em conversa com Luciana Flores, amiga e produtora cultural, que por muitos anos vivenciou de perto os bastidores dos holofotes, a elite da produção cultural e de conteúdo da nata carioca, em fino convívio com os definidores das “regras do jogo”, ela me questionou: “e aí, essa ambiguidade toda de Regina Casé que você me apontou, faz você concluir o quê?” Juntas, tentamos montar esse quebra-cabeça e concluímos que a apresentadora sempre “vestiu a roupa” de quem se importa com as pessoas. Mas será que ela se importa com os negros que trabalham com ela? Ainda não temos essa resposta. O que se sabe é que a questão da minoria está na vida de Regina Casé para além do seu trabalho, ou não seria absurdo dizer que os percursos pelas quais ela se enveredou por todos esses anos, enquanto apresentadora, tenham participação na conformação do seu núcleo mais próximo. Sua filha é surda, seu genro é negro, seu neto é negro e há poucos anos ela adotou também uma criança negra como filho. Então, é difícil pensar em Regina como uma pessoa que não tenha elegido a melhor “arma” que podia, para trabalhar contra o preconceito, contra o racismo.

Regina Casé, no programa feito especialmente em homenagem ao DG, fala que a maior violência para ela é a impotência. Esses dizeres sintetizam, de forma muito simbólica, a conclusão capaz de traduzir a atuação da apresentadora. Porque, se a questão da favela, das minorias, do racismo é uma questão pra ela, o *Esquentar!*, seu último trabalho produzido na Rede Globo, em pouco contribuiu para a transformação das condições que subalternizam a favela. E esse é o ponto mais sensível da sua ambiguidade e também da reflexão.

Foi possível ver na análise do programa que a voz de Regina Casé é a que predomina em nome da experiência do outro. A experiência da subalternidade como multiplicidade, nas cenas descritas que apareceram aqui, permite que se analise o morador da favela presente no *Esquentar!*, em suas mais variadas aparições no meio da celebração e da música, enquanto retorno como *indiferença*, uma vez que se constata uma visibilidade precária e o não tomar a palavra. Se evidenciou a matéria-prima relacionada à singularização do caso de DG e do sentido da morte.

Elaborar um roteiro, discutir o que vai se falar, como se falar, e transpor por mais de uma hora, um conteúdo em torno da morte de uma pessoa, dentre tantas que padecem da mesma situação, demonstra mais ainda a singularização do caso, como algo no âmbito “do acidente”, da “fatalidade”. O que importa é a dor daquela mãe, o que importa é a morte daquele garoto e não de todos os garotos. A realidade cruel de milhares de jovens se encerra naquele drama pessoal, do qual se retira a questão política através da personificação, a qual gera uma carga emocional que faz todos os presentes chorarem, mas que abafa o principal: morreu por que, como morreu, por que motivo? O esvaziamento do sentido da luta de quem vive na favela vem como consequência da própria estratégia escolhida pelo programa, a qual, não se pode esquecer, tem como primeiro compromisso, a audiência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. Programa. Disponível em <https://globosatplay.globo.com/viva/v/6305926/>.
- BAGULHO, Francisca. **O Mundo do Funk Carioca de Hermano Vianna**. Buala, informação eletrônica, 03 fev. 2011. Disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-mundo-do-funk-carioca-de-hermano-vianna>. Acesso em 28 ago. 2017.
- BHABA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**, De Gutenberg à internet. 2ª edição. São Paulo: Zahar, 2006.
- CAMARGO, Maiara. Com Regina Casé, ‘Esquenta!’ tem nova temporada: Com direção de núcleo de Guel Arraes, Esquenta! estreia amanhã sua segunda temporada, celebrando os quatro episódios extras conquistados, **Estadão**, informação internet, 10 dez. 2011. Disponível em [https://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/com-regina-case-esquenta-tem-nova-\\*9temporada/89](https://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/com-regina-case-esquenta-tem-nova-*9temporada/89)
- COLLING, Leandro. A cultural é o principal ingrediente do poder: Pingue-pongue / Stuart Hall. **Jornal Correio da Bahia**, Salvador, 31 jul. 2000.
- COSTA, Carlos Atilla. **Desracionalização**. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia.
- COSTAS, Ruth. Ruth Costas. [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505\\_legado\\_pt\\_ru](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505_legado_pt_ru), **BBC Brasil em São Paulo**, informação eletrônica, 13 mai. 2016. Disponível em [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505\\_legado\\_pt\\_ru](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505_legado_pt_ru). Acesso em out. 2018.
- CUNHA, E. L. A emergência da cultura e da crítica cultural. In: **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 1 p. 73-82, 2009.
- CRUZ, Diego. O mito da democracia racial e a violência policial no RJ, **PSTU**, informação internet, 10 abr. 2015. Disponível em <https://www.pstu.org.br/o-mito-da-democracia-racial-e-a-violencia-policial-no-rj/>
- DAVIS, Mike. **Planeta Favela**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora- Unesp, 2005. p.9-50.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Uma introdução aos estudos culturais**. Porto Alegre: Revista Famecos, 1998.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais**. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod\\_resource/content/1/estudos\\_culturais\\_ana.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf). Acesso em 15 de janeiro de 2016.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma releitura de um clássico dos Estudos Culturais: As utilizações da cultura (1957 1973)”. In: GOMES, Itania e JANOTTI JR., Jeder (Orgs). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- ESQUENTA! (1ª TEMPORADA), **Terra**, informação internet, 02 jan. 2011. Disponível em <https://filmow.com/esquenta-1a-temporada-t212902/>
- ESTREIA DO "ESQUENTA" MARCA 17 PONTOS DE AUDIÊNCIA NA GLOBO, **UOL**, informação internet, 03. Jan. 2011,. Disponível em <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2011/01/03/estreia-do-esquenta-marca-17-pontos-de-audiencia-na-globo.jhtm>

- FORASTIERI, André. O que falta a Fernanda Torres, **Notícias R7**, informação internet, 03 jun. 2014. Disponível em <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2014/06/03/o-que-falta-a-fernanda-torres-oito-mil-assassinatos-depois-de-dg-nao-e-buda/>
- FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de Março de 1976. In: Em **defesa da sociedade**. São Paulo: WMf Martins Fontes, 2010. P. 285 – 315.
- GILROY, Paul. O Atlântico negro como contracultura da modernidade. In: **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. SP: Editora 34; RJ, Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p.33-100.
- GOMES, Itania Maria Mota. Estudos culturais, cultura e cultura de massa. In: GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro, E-Papers, 2004. P. 107-131.
- GOMES, Itania Maria Mota Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania e JANOTTI JR., Jeder (Orgs). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.
- GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, 2011, v. 18, n 1. Porto Alegre, janeiro/abril de 2011, p. 11-130.
- GLOBO DECRETA O FIM DO “ESQUENTA!” E ENCOMENDA NOVO PROJETO À REGINA CASÉ, **RD1**, informação internet, 09 dez. 2016
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. Cultura: um conceito reacionário? In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 15 – 24.
- GUTMANN, J. F. Quando a ruptura é convenção: a MTV Brasil como espaço de experiência do talk show. In: **ANAIS DA XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, Belém do Pará, UFPA, 2014.
- HALL, Stuart. **A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Revista ER Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul-dez1997.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- HALL, Stuart. Codificação e Decodificação. In: SOVIK, Liv (org.) **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv (org.) **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003. P. 143-175.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, Liv (org.) **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 199-218.
- HALL, Stuart. Raça: o significante flutuante. **Revista Z cultural**. Rio de Janeiro, Ano VIII, 2015. Tradução de Liv Sovik. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%ef%80%aa/> Acesso em 28 fev. 2018
- HENN, Ronaldo. Sorry periferia: tensões midiáticas nas fronteiras da cultura. **INTERCOM**, 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2302-1.pdf>. Acesso em 05 jun. 2018.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2004.
- JAMBEIRO, Otho. **A TV no Brasil no século XX**. Salvador: Edufba, 2001.
- KOGUT, PATRÍCIA. 'Esquenta!' se aproxima do público e ganha calor, **O Globo**, informação internet, 16 out. 2010. Disponível em <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2016/10/esquenta-se-aproxima-do-publico-e-ganha-calor.html>
- MÃE DO DANÇARINO DG DISCORDA DO LAUDO DA PERÍCIA SOBRE MORTE, **Globo.com**, informação internet, 04 mai. 2015. Disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/mae-do-dancarino-dg-discorda-do-laudo-da-pericia-sobre-morte.html>
- MARCARIAN, Eduardo. S. Lugar e papel das investigações da cultura nas ciências sociais. In: **O papel da cultura nas ciências sociais**. Porto Alegre: Editorial Villa Martha, 1980, p. 93-114.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas de comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os Exercícios do Ver: Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- MATOS, Maurício. **Subalternidades em perspectiva no cinema brasileiro**. Artigo apresentado no III Encontro Baiano de Estudos em Cultura, 2012.
- MATOS, Maurício. Os Labirintos da Visibilidade. In: **Cartografias da subalternidade: diálogos do eixo sul-sul**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 201-2016.
- MATOS, Maurício. **Significações da violência do cinema brasileiro**. Salvador: UFBA, 2009.
- MATOS, Maurício. A Violência como Simulacro. Salvador, **Jornal A Tarde**, 11 abr. 2009.
- MATOS, Maurício; PRATES, Marinyze. **Subalternidades em perspectiva: imites, ausências e devires**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- MEMÓRIA GLOBO. Rio de Janeiro: Organizações Globo. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com>.
- MESQUITA, Lígia. Regina Casé repagina o programa 'Esquenta' e volta a rodar o país, **Folha de São Paulo**, informação internet, 16 out. 2016. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822936-regina-case-repagina-o-programa-esquenta-e-volta-a-rodar-o-pais.shtml>
- MONTEAGUDO, Clarissa. Tenho cara de pobre. **Isto É Gente**, São Paulo, 19 set. 2005. Disponível em <https://www.terra.com.br/istoegente/318/entrevista/>. Acesso em 10 abr. 2018.
- MOTA, Edinaldo Araújo. **Transformações do popular na rede Globo: uma análise cultural dos programas de Regina Casé**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia.
- MIRANDA, Maria da Luz. Esquenta! estreia nova temporada neste domingo, **Agência O Globo**, informação internet, 08 dez. 2012. Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=213995>
- MUROS, Filme. Descrição. Disponível em <https://curtamuros.wordpress.com/>.
- NERY, Sarah. **Tenho cara de pobre: Regina Casé e a periferia na TV**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.
- NEVES, Carla. Regina Casé estreia programa de auditório neste domingo na Globo, **UOL**, informação internet, 31 out. 2010. Disponível em

- <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2010/12/31/regina-case-estreia-programa-de-auditorio-neste-domingo-na-globo.jhtm>
- OLIVEIRA, Ohana B. Rapte camaleoa: Regina Casé e sua trajetória como “antropóloga midiática do popular”. In: **XII Encult**, Salvador, UFBA, 2016.
- OLIVEIRA SOBRINHO, J. B. de. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da palavra Produção Editorial, 2011.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PAIM, Denise R. da C; CÊ, João Pedro; SCARPARO, Helena B. K.e PIZZINATO, Adolfo, 2012. A organização midiática de um ethos de periferia a partir de narrativas televisivas. **Revista Barbarói**, Santa Cruz do Sul, 2012. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-65782012000100003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782012000100003). Acesso em 04/2014.
- PINTO, Marcus Vinicius. Regina Casé chega aos 61 anos com tudo em cima: "sem botox": Apresentadora comemora data com edição especial do 'Esquentá', **Terra**, informação eletrônica, 26 fev. 2015. Disponível em <http://diversao.terra.com.br/tv/programas/regina-case-chegaaos-61-anos-com-tudo-em-cima-sem-botox,8cd3d3ac277cb410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>.
- PRADO, Denise F. B. do. As práticas culturais no Central da Periferia: características e argumentos de valor. **Rumores**, Ouro Preto, n. 16, v. 8, julho/dezembro 2014.
- PRADO, Denise F. B. do. As práticas culturais no Central da Periferia: características e argumentos de valor. **Rumores**, Ouro Preto, n. 16, v. 8, julho/dezembro 2014.
- PRADO, Denise F. B. do; LAGO, Filipe M. C. Representação de práticas culturais populares: o que o mundo separa o *Esquentá*? **NAMID/UFPB**, Ano XI, n. 10, out. 2015.
- PRADO, Denise F. B. do. Humor pós-moderno do rastro do movimento multiculturalista. **Contrapontos**, Itajaí, v. 4, n. 3, p. 579-588, set./dez. 2004.
- PRADO, Denise F. B. do. Central da Periferia e as práticas culturais: uma revisão dos critérios de valorização cultural. **Vilém Flusser**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2016.
- PRÊMIO Claudia 1997 Regina Casé. **Revista Cláudia**. São Paulo, 1997. Disponível em: <http://premioclaudia.abril.com.br/1997/case.html>. Acesso em: 25/08/2007
- PRYSTHON, Ângela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Mangue. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, Recife, v.1, p. 33-46, janeiro/junho 2004.
- POLÍCIA CONCLUI QUE TIRO QUE MATOU DG, DO 'ESQUENTA', FOI DISPARADO POR PM, O Globo, informação internet, 03 mai. 2015. Disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/policia-conclui-que-tiro-que-matou-dg-do-esquentá-foi-dado-por-pm.html>
- REIS, Pablo. “Tem pele negra é olhado como marginal”: desabafo de Maria de Fátima, mãe do dançarino DG, morto pela polícia, **Aratu Online**, 09 mar. 2015. Disponível em <http://aratuonline.com.br/blogdepablreis/escureceu-eles-ficam-vulneraveis-desabafo-de-maria-de-fatima-mae-do-dancarino-dg-morto-pela-policia/>
- REGINA CASÉ ESTREIA CENTRAL DA PERIFERIA NESTE SÁBADO. **Séries etc.**, informação internet, 05 de abr. de 2006. Disponível em: <https://tv.globo.com/Entretenimento/Tv/Noticia/0,,AA1171727-5277,00.html>.
- REGINA CASÉ ESTREIA O “ESQUENTA!” HOJE, **Portal de Notícias UHTV**, informação internet, 02 jan. 2011. Disponível em <https://uhtvportal.wordpress.com/2011/01/02/regina-case-estreia-o-%E2%80%9Cesquentá%E2%80%9D-hoje/>.



- REGINA CASÉ REVELA NOVIDADES DA PRÓXIMA TEMPORADA DO 'ESQUENTA!', **Gshow**, informação internet, 01 ago. 2016. Disponível em <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/08/regina-case-revela-novidades-da-proxima-temporada-do-esquenta.html>
- REGINA CASÉ REBATE ACUSAÇÕES DE MÃE DO DG: “FIQUEI PERPLEXA”, **Terra**, informação internet, 26 nov. 2014. Disponível em <http://diversao.terra.com.br/gente/regina-case-rebate-acusacoes-de-mae-do-dg-fiquei-perplexa.ad98e3ec49de9410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html?fbclid=IwAR0xXcFDbYcX6QEG-r00HAfg9L-xe6XtjnHSgpAjYq693t8bKK3HvCnd2p8>
- RIBEIRO, Giselle R. Subalternidades em Perspectiva Teórica: pela descolonização dos estudos literários. Salvador: EDUFBA, 2017.
- ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 29 fev. 2004.
- ROCHA, Maria. Eduarda Mota. **O Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo de Televisão, e a consagração cultural da periferia**. Recife: Departamento de Sociologia e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2013.
- ROCHA, Simone M. A análise cultural da televisão. In: GOMES, Itania e JANOTTI JR., Jeder (Orgs). **Comunicação e Estudos Culturais**, Salvador: Edufba, 2011.
- SACRAMENTO, Marcos. O “Esquenta”, de Regina Casé, é o programa mais racista da TV? por Marcos Sacramento, **Geledes**, informação internet, 12 jun. 2013. [https://www.geledes.org.br/o-esquenta-de-regina-case-e-o-programa-mais-racista-da-tv-por-marcos-sacramento/?gclid=Cj0KCQiA0vnQBRDmARIsAEL0M1kvrnpDmAbz9IW2ZzSYFQr93TxfErmnXi9tlA8jRZJWcPbEm6pxzd0aAsnNEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/o-esquenta-de-regina-case-e-o-programa-mais-racista-da-tv-por-marcos-sacramento/?gclid=Cj0KCQiA0vnQBRDmARIsAEL0M1kvrnpDmAbz9IW2ZzSYFQr93TxfErmnXi9tlA8jRZJWcPbEm6pxzd0aAsnNEALw_wcB)
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Katia. Um intelectual brasileiro educado para o mando: uma conversa com Milton Santos. **Revista Z Cultural** (Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea). Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/duas-entrevistas-joel-zito-araujo-e-milton-santos/>. Acesso em 03 de fev de 2015.
- SANTOS, Sophia M. B. **A voz que dá a voz**. Artigo apresentado no grupo de pesquisa Cultura e Subalternidades, HIAC, UFBA, 2014.
- SCHOPKE, Regina. **Por uma Filosofia da Diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Contraponto Editora: São Paulo, 2017, p. 19-42.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Editora Vozes: Petrópolis, 2007.
- SILVEIRA, Daniel. Mãe e amigos protestam contra morte de DG em Copacabana, no Rio, **Globo.com**, informação internet, 27 abr. 2014. Disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/mae-e-amigos-protestam-contramorte-de-dg-em-copacabana-no-rio.html>
- SETE MESES APÓS MORTE DO FILHO, MÃE DE DANÇARINO DO ESQUENTA DISPARA CONTRA REGINA CASÉ, **Correio**, informação internet, 22 nov. 2014. Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/sete-meses-apos-morte-do-filho-mae-de-dancarino-do-esquenta-dispara-contraregina-case/>
- SOARES, Luiz Eduardo S.; BILL, MV; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

- SOUZA, Arivaldo S. **Direito e racismo ambiental na diáspora africana: promoção da justiça ambiental através do direito**. EDUFBA: Salvador, 2015.
- SOUZA, Jessé. O processo de modernização periférica e a constituição de uma “ralé estrutural”. In: **A construção social da subcidadania**: para uma sociologia política da modernidade periférica. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006, p.153 – 164.
- STYCER, Maurício. Alegre e relevante, Esquenta! não conseguiu se adaptar ao país em crise, UOL, informação internet, 1 dez. 2016. Disponível em <https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2016/12/31/alegre-e-relevante-esquenta-nao-conseguiu-se-adaptar-ao-pais-em-crise/?cmpid=copiaecola>
- TELÉSFORO, João. “Esquenta!”, DG e a disputa pela representação da nova classe trabalhadora, **Brasil de Desenvolvimento**, informação internet, 28 abr. 2014. Disponível em <https://brasiledesenvolvimento.wordpress.com/2014/04/28/esquenta-dg-e-a-disputa-pela-representacao-da-nova-classe-trabalhadora/>
- TELÉSFORO, João. Regina Casé, a Globo e a suposta denúncia da violência policial, **VioMundo**, informação internet, 28 abr. 2014. Disponível em <https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/regina-case-a-globo-e-o-consumitariado.html>
- TORRES, Fernanda. Buda, Folha de São Paulo, informação internet, 02 mai. 2015. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernandatorres/2014/05/1448494-buda.shtml>
- VIANNA, Hermano. Central da Periferia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 de abril de 2006, p 26.
- VIANNA, Hermano. Overmundo, informação internet, 17 jul. 2007. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/isso-e-calypto-ou-a-lua-nao-me-traiu>. Acesso em julho de 2017.
- VERONI, Vander. **Café com Notícias**, informação internet, 26 mar. 2011. Disponível em [http://www.cafecomnoticias.com/2011/03/ponto-de-vista-esquenta-mostra-que-o.html#.W\\_zIIuhKjIX](http://www.cafecomnoticias.com/2011/03/ponto-de-vista-esquenta-mostra-que-o.html#.W_zIIuhKjIX)
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. Introdução. In: **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 7-8.
- WILLIAMS, Raymond. Televisão. In: **Tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

Links:

<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/regina-case.htm>. Acesso em 20 nov. 2018

<http://canalviva.globo.com/especiais/mais-da-tv/materias/regina-case-abre-seu-album-de-fotografias.htm>.

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/esquenta.htm>

<https://www.facebook.com/maes.demaio/posts/a-resposta-de-regina-cas%C3%A9-%C3%A0-m%C3%A3e-do-dgregina-cas%C3%A9-resolveu-hoje-rebater-as-acusa%C3%A7/549433068525731/>