

Programa mãos e minas: práticas culturais criativas na ressignificação dos territórios periféricos

Rosana Martins & Claudia Garrocini

CIMJ - Centre for Media and Journalism Research, New University of Lisbon

UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

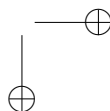
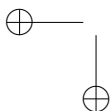
E-mail: rosanasantosposse@yahoo.com.br / garrocini@gmail.com

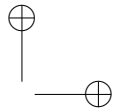
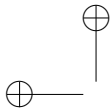
Resumo

Este ensaio busca compreender as relações entre *hip-hop* e mídia, tendo como base para análise o programa *Mãos e Minas*, da TV Cultura de São Paulo, canal de propriedade estatal. O programa é um espaço destinado para apresentação dos principais elementos do hip-hop no Brasil, *rap*, dança *break*, DJ, Grafite, e de outras artes realizadas por moradores das periferias brasileiras. Este artigo se propõe a uma análise de reflexão sobre o processo de produção, conteúdo e recepção do programa de TV, buscando reconhecer elementos que representem a identidade periférica.

O ensaio está teoricamente ancorado na perspectiva pós-estruturalista dos Estudos Culturais. Estamos falando de novas circunstâncias nas quais o binarismo ponto de vista homogenizante, não mais faz frente às criativas estéticas periféricas e seu diálogo horizontal, participativo, dinâmico e criativo. Este ensaio contribui para o entendimento de conceitos como identidade, representação e diferença, esfera da visibilidade pública e luta por reconhecimento. Desta forma, estabelece-se a base para uma metodologia de análise da “arte e estética periferia” e de suas instâncias de produção e difusão.

Palavras-chave: Periferia, hip-hop, media, estudos culturais, identidade, representação social.





Abstract

This essay seeks to understand the connection between hip-hop and media based analysis of the state-owned channel of São Paulo, TV Cultura, on *Manos and Minas* program. The TV program is a space dedicated to presenting the main elements of hip-hop in Brazil, rap, break dancing, DJ, Graffiti, and other arts performed by residents of Brazilian peripheries. This article proposes an analysis of reflection on the process of production, content and reception of the TV program, trying to recognize elements that represent the peripheral identity.

The essay is theoretically anchored in the

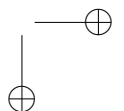
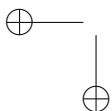
poststructuralist Cultural Studies perspective. We are talking about new circumstances in which the homogenizing binary point view, no longer makes front creative peripheral aesthetic and yours horizontal, participatory, dynamic and creative dialogue. This paper contributes to the understanding of concepts such as identity, representation and difference, the sphere of public visibility and struggle for recognition. It is established the basis for a methodology of analysis of "art and aesthetics periphery" and its instances of production and dissemination.

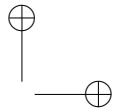
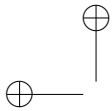
Keywords: periphery, hip-hop, media, cultural studies, identity, social representation.

Introdução

DURANTE algum tempo, as pesquisas e os estudos desenvolvidos no campo da comunicação e da informação analisavam os processos comunicacionais a partir de uma compartimentação de seus elementos constitutivos, a saber: produtores, textos e receptores e momentos produção, circulação e recepção/consumo. (Escosteguy, 2007). Todos esses elementos, que integram o processo em sua totalidade, eram estudados parcialmente, gerando uma visão fragmentada e também reducionista do fenômeno. Tratando especificamente dos estudos de recepção, vê-se que tal esquema reflete na associação do receptor à ideia de passividade.

Logo, tomando como eixo teórico de análise os Estudos Culturais, nota-se que estamos diante de uma nova articulação e reinvenção da cultura, marcada pela dessencialização da ideia de uma tradição autogerada. No processo atual, numa cena caracterizada pelas disjunções entre diferentes espécies de fluxos





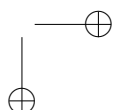
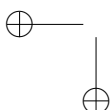
globais e os panoramas incertos criados na contemporaneidade através dessas disjunções (Appadurai, 2004), nos faz pensar o espaço da pluralidade demográfica e a questão das negociações fronteiriças, não mais vistas como demarcações fixas, mas que apontam para novas formas de pertencimento múltiplas e não mais monolíticas. A intensificação da mobilidade humana insere-se em um panorama de transformações maior, no qual emergem conceitos como os de globalização, multiculturalidade, interculturalidade e hibridismo cultural, para os quais tanto a intensificação do fluxo de pessoas quanto o de informações, parece central. A proliferação da diferença configura, nessa compreensão, um espaço estratégico para a resistência, a intervenção e a tradução. A diversidade representa uma retórica radical da separação de culturas totalizadas, que se fundamentam na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. Nesta direção, Homi Bhabha (1994) convida-nos a ultrapassar o âmbito das barreiras para um amplo entendimento não universalizante da cultura.

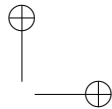
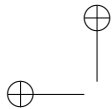
Relativamente, no que diz respeito à cultura, e graças a influência das novas tecnologias comunicacionais, o principal impacto desse movimento vem sendo discutir a linguagem ligada às práticas de representação, sendo dada à linguagem uma posição privilegiada na construção e circulação do significado. E o que se vê é uma profunda mudança na produção e circulação do discurso, na maneira como este vem sendo produzido, e que passa a redimensionar a cultura na sua ambiência mediadora.

É importante considerar que estamos diante de novos paradigmas que estão ganhando fôlego, ultimamente, nos estudos sobre comunicação e cultura, que reconhecem a importância destes novos sujeitos enquanto mediadores e ativistas interconectados, demandando uma nova escuta social. Cria-se toda uma nova atmosfera comunicacional, por meio dos quais se narra, reflete sobre si mesmas e se reinventa, tornando discursos sistematicamente invisibilizados, se façam agora notáveis publicamente.

É neste ângulo de reflexão que chamamos o teórico Leandro Mendonça (2013), no entendimento desse novo modo de produção periférico – correspondente a um modo de produção específico, historicamente determinado –, e que traz para o centro do debate novas relações que os homens estabelecem em seu processo social e condição de vida.

As atividades de produção desenvolvidas pelas indústrias criativas periféricas estão constituídas para reivindicação da diversidade cultural e da diversi-



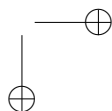
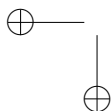


dade de formas de produzir, e de entender a produção com o intuito de contribuição social (Austin *et al*, 2006). Ao propor uma nova relação com a cidade as produções periféricas estimulam, por parte dos seus criadores/produtores, possibilidades de apropriação possíveis do espaço público urbano de forma múltipla, intensa e reflexiva.

Hip-Hop como pratica cultural de produções de sentido

A cultura *hip-hop* surgiu nos guetos nova-iorquinos, nos Estados Unidos, na década de 1970. Trata-se de um empreendimento coletivo, e abarca manifestações artísticas nos campos da música (*rap*, sigla derivada de *rhythm and poetry* – ritmo e poesia, uma espécie de canto falado ou fala rítmica), das artes visuais (grafite), da dança (*break*), dj (*disc-joquei*) e o quinto elemento – que seria o engajamento do uso da cultura hip-hop em políticas publicas locais. Com forte influência dos movimentos negros da década de 1960 e da cultura de rua, o hip-hop construiu ética e estética inovadoras para a juventude pobre, moradora das periferias das cidades, com o intuito de se colocar como alternativa ao modo de vida dos jovens, valorizar a cultura popular e as diferenças étnico-raciais. Para Martins (2005) o *hip-hop* é a síntese radical de uma produção cultural de base africana que traz novas análises propositivas do real através da denúncia do racismo. É inovador como estética de manifestação política.

O fenômeno do *hip-hop* deixou de ser um fenômeno de bairro, especificamente do bairro do Bronx, e passou a ser um fenômeno mundial. Temos, portanto, a abertura ao meio exterior como a primeira grande mudança no fenômeno (Simões, 2006). No Brasil, as enormes desigualdades, a exclusão, material e simbólica, dos direitos de cidadania (trabalho, educação, vida saudável, fruição cultural, etc.), a discriminação sofrida pela maioria dos indivíduos, pela cor da pele, a aparência física ou a forma de se vestir, pelo lugar de moradia ou, simplesmente, pela sua condição de mulher, seriam questões levantadas pelos jovens das periferias ligados a cultura *hip-hop*. Os hip-hoppers na prática da arte reivindicam o reconhecimento social, bem como formas inovadoras de inserção nas esferas da vida social; dada sua presença marcante nas sociedades contemporâneas, contribuem decisivamente para a produção e renovação do repertório de valores e práticas sociais. Enquanto manifestação

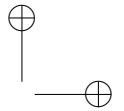
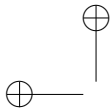


político-cultural a cultura hip-hop se sustenta em suas expressões artísticas e em momentos de discussão e debates promovidos entre os próprios integrantes, ou em momentos em que reivindicam direitos junto ao poder público (Martins, 2005). O *hip hop* consiste num conjunto de práticas que se encontram, desde as suas origens, intimamente relacionadas com o contexto do bairro, da rua, de espaços que apresentam para os seus praticantes e seguidores um elevado simbolismo e que se constitui como um elemento agregador de identidades e sentimento de pertença – uma cultura fruto da experiência da diáspora africana – uma cultura que politiza a identidade negra e a de morador das áreas pobres.

Logo, ao fazer referência às representações sociais, a partir das contribuições de Serge Moscovici (2003), evidencia-se que o discurso dos hip-hoppers comportam formas de significação da realidade ao mesmo tempo em que são produzidas por esta(s) realidade(s), não considerando os sujeitos sociais somente como reprodutores dos significados presentes na cultura, mas também produzindo novos sentidos. Estas representações acabam por invadir o campo midiático, político e econômico, interferindo nas construções identitárias que se fazem dos “periféricos”.

Nesse ponto, é preciso acentuar algo muito importante, examina-se hoje a ligação entre as novas tecnologias de informação e comunicação e as formas de interação social urbana dos jovens hip-hoppers das periferias brasileiras. De acordo com Castells (1999), o mundo vive uma revolução tecnológica de proporções globais, a qual é caracterizada pela facilidade de acesso à tecnologia e pela aplicação do conhecimento na inovação e uso de meios tecnológicos de comunicação. Para o autor, esses meios eram primeiramente inovados por intermédio de seu uso e, atualmente, ingressamos num estágio de apreender e contribuir para o progresso da inovação tecnológica pela própria confecção desta, como se percebe na Internet com a construção de blogs, etc. Os sentidos que o popular urbano atribui a si mesmo se dá, entre outros modos, pela sua rearticulação constante com distintos modelos de comunicação proporcionado pelas novas mídias, e, nos dias hoje, em especial com as mídias digitais.

A periferia, a partir do momento em que captura e faz uso de ferramentas midiáticas, tende a falar de si. O modo como os discursos das periferias (no seu plural já que fala-se aqui de diferentes singularidades presentes no espaço periférico) vem sendo produzido, redimensiona a cultura na sua ambiência



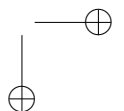
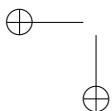
mediadora na invenção de novas práticas comunicacionais que atravessam a condição molar da chamada comunicação de massa.

Nos tempos atuais, é notável que os indivíduos contem com essas novas formas de expressão e que eles tenham acesso a estes "espaços" de produção e distribuição de informação, que em épocas anteriores foram reservados para a imprensa convencional em larga escala. Com o surgimento da tecnologia social, temos assistido a inúmeras iniciativas da sociedade civil que têm procurado ferramentas de gramática e comunicação adequadas, a fim de defender suas respectivas visões de mundo e direitos (Cadima, 2011; Castells, 2009). Gumucio-Dragon (2001, apud Navarro Díaz, 2010), entende que qualquer processo que é chamado de "comunicação para a mudança social" deve priorizar o diálogo horizontal. Um dos resultados desse processo é a noção de espaço público como um exemplo de regeneração e criatividade, de re-apropriação e produção de sentido com base em experiências individuais contextualizadas em grupos sociais. Essa redistribuição das vozes trouxe esperança para muitos defensores da comunicação horizontal e participativa (Castells, 2009).

Manos e Minas está no ar!

O programa Manos e Minas, exibido no início das noites de sábado (18h) e reapresentado nas madrugadas de quinta-feira (00h30) pela TV Cultura, emissora de São Paulo, capital, tem como principal proposta dar vez e voz à produção artística e cultural realizada por jovens moradores das periferias das metrópoles brasileiras, principalmente do eixo Rio – São Paulo.

No que se refere aos participantes que compõem o palco do programa, além do apresentador, cada um é representante de um dos elementos constituintes do universo do *hip-hop*, seja por um grupo de dança de rua (*break*) que interage com o cenário; um grafiteiro, que apresenta ao final do programa um quadro de grafite (cujo tema é o de sua escolha) que ficará exposto na parede do auditório; um *DJ* que embala a trilha sonora de toda a programação; dos rappers convidados; e/ou entrevistados ligados a cultura *hip-hop* e/ou universo periférico. Sendo assim, o programa se destaca por dar a "voz à periferia" na mídia televisiva, o papel de divulgar, valorizar e possibilitar o conhecimento do ponto de vista dos próprios sujeitos que participam e promovem práticas



sociais, culturais, literárias e musicais vinculadas tanto às comunidades da periferia, quanto ao universo do *hip-hop*. Assim, o escritor e agitador cultural, Alessandro Buzo, percorre uma ‘quebrada’ (vizinhanças periféricas) acompanhado de uma liderança local que desvenda a cena cultural existente ali. Já, outra intervenção vem do quadro do escritor Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) – um autor, *rapper*, crítico cultural brasileiro e ativista da favela da Zona Sul de Capão Redondo, em São Paulo, Brasil. Ele é membro e líder do grupo literário “literatura marginal”, que surgiu durante a década de 1990 e início dos anos 2000, nas periferias urbanas de São Paulo -, que recebe na tradicional Barraca do Saldanha no Capão Redondo, um convidado para uma entrevista tipo “*papo cabeça*” (conversa inteligente sobre assuntos em que as pessoas têm afinidade, como política, leitura, sociedade, música e cultura).

Não chega a ser uma novidade, verdade seja dita, pois Regina Casé e Hermano Vianna, como exemplo de produtores de sucesso do gênero, vêm desenvolvendo projetos nessa mesma linha pelo menos desde meados da década de noventa e o semanal e sazonal *Esquenta*, atualmente sendo exibido nas tardes de domingo pela TV Globo, é a mais recente cria dessa parceria. Essa semelhança, entretanto, fica apenas nas aparências. Os programas da dupla Casé/Vianna têm suas bases assentadas sobre aspectos artísticos e culturais de uma identidade notadamente brasileira, o que os faz percorrer, muitas vezes, um caminho que leva o seu espectador até as origens ibéricas e africanas, ou mesmo orientais, do produto que é o “povão brasileiro”; neles o telespectador é apresentado a personagens arquetípicos, grosso modo, e já assimilados pela cultura das classes dominantes do país, como o “bom malandro”, a “mulata gostosona”, o “poeta do samba”, etc., todos gente-bona, bons bebedores de cerveja, e o público-alvo desses programas já está acostumado a vê-los, principalmente durante o Carnaval, em propagandas nas quais consomem um ou outro produto de grande apelo popular.

Neste ensaio, busca-se analisar o programa *Manos e Minas*, usando uma abordagem política, cultural e tecnológica de Eisenstein (2002), cuja argumentação repousa em verificar que a sequência de imagens em um programa de televisão, quando alterados, podem criar resignificações de importância política.

Nessa perspectiva, na reflexão sobre o papel dos media para a construção da cidadania, um dos pontos fundamentais é a ideia de que as tecnologias de

informação e comunicação podem servir como ponto de alavancagem para promover o protagonismo do receptor e a sua inclusão social.

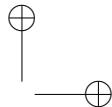
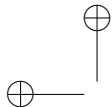
Entretanto, ressalta-se que até pouco, os media foram encarados sobretudo sob o ponto de vista da capacidade dominadora exercida sobre os receptores. Fez-se questão de inocentar e vitimizar as massas e os públicos da comunicação, com explicações que iam do ingênuo ao excessivamente preconceituoso, mas partindo sempre do princípio que os efeitos conheciam uma direção unilateral que se traduzia na metáfora da agulha hipodermica. A descrição do processo de reificação do mundo empreendida pela Escola de Frankfurt tornou-se exemplo de um pensamento fascinado pelo seu próprio negativismo. A contribuição frankfurtiana¹ para o estudo das formas de subjetivação frente aos meios de comunicação é extremamente significativa, principalmente quando se remeta à defesa da autonomia de escolha e da auto-afirmação humana.

A cultura dos meios de comunicação é hoje um lugar de intensa luta entre os diferentes dinamismos sociais e, por conseguinte, um terreno de disputa às vicissitudes da história do que apenas um campo de dominação. Com a emergente fragmentação e segmentação da audiência, a televisão não podia mais ser pensada como um sistema monolítico². Assim, ocorre a necessidade de promover o diálogo como fonte de mudança social, com ênfase na produção ativa, ao invés de seu consumo passivo. Para Silverstone (2002), a cidadania no século XXI requer do indivíduo a leitura crítica dos produtos da mídia e a capacidade de questionar suas estratégias. Ele considera que conhecer o processo midiático é fundamental para a construção de identidades, o senso de nós mesmos no mundo e nossa capacidade de agir dentro dele.

De qualquer forma não podemos deixar de reconhecer que estamos vivendo num contexto de mudanças vertiginosas, onde percebemos que novas formas de sociabilidade estão emergindo neste final de século. É preciso salientar, por outro lado, que a ordem mundial não está sendo ditado apenas por necessidades de mercado, porém por uma nova consciência que está marcando a construção de um novo tipo de solidariedade social. Por conseguinte, o consumo midiático aparece hoje como um sistema de comunicação, um código de signos continuamente emitidos, que compõe estilos de vida, ideias e atitudes a partir do qual definimos a identidade e instituímos sua consistência.

1. Cf. Adorno & Horkheimer, 1985.

2. Cf. Kellner, 2001.



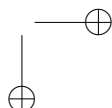
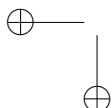
Vale ressaltar, que a divulgação e valorização das práticas periféricas, e sobretudo do *hip-hop*, pelo Manos e Minas, se dá não apenas em função da mera presença desses sujeitos no programa de TV, mas também, e principalmente, na forma como são conduzidos os diálogos verbais afim de preservar uma certa “identidade periférica”, algo autêntico, legítimo daquele território. O programa se estrutura por meio dos elementos que tende a dar voz a exemplos de sucesso da periferia, aos desempregados, aos artistas apenas localmente conhecidos; também explicita as dificuldades várias vivenciadas pelos sujeitos e o “descuido/abandono” do(s) governo(s) com relação à realidade dessas comunidades.

Manos e Minas, em vista das temáticas presentes, não se caracteriza por ser apenas um programa televisivo de entretenimento, tal como assinala Granato (2011), mas atua como um formador de opinião sobre várias temáticas sociais. Além do mais, o programa como observa o mesmo autor, visualmente e sonoramente desde a vinheta até o cenário, o fundo musical, tem como objetivo mostrar a periferia e a sua cultura do ponto de vista dos próprios sujeitos que a constituem.

Para Dominique Wolton (2006: 281) para ocorrer o processo comunicativo, é “preciso que haja identidade construída, uma vontade de intercâmbio, uma interação, uma linguagem e valores comuns”. O autor argumenta que a televisão se constitui como laço social no fato de que o telespectador, ao assistir TV, agrega-se a um público imenso e anônimo, que a assiste simultaneamente, estabelecendo uma espécie de laço invisível. Compartilha-se da premissa ao afirmar que a identidade seja construída quando o sistema de representação resultar em uma identificação do telespectador com o significado produzido (Woodward, 2000). Dito de outra forma, o produto veiculado pelas emissoras de televisão atualmente faz com que o telespectador se identifique com a TV porque esta transmite exatamente aquilo que os espectadores querem assistir; ela trabalha com o desejo.

Arte, Cultura Política e Perifeira

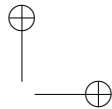
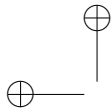
No programa Manos e Minas, cuja temporada atual é apresentada pelo *rapper* Max B. O. e pela cantora e compositora Anelis Assumpção (filha de Itamar Assumpção), a temática centra-se em um segmento da juventude que



se identifica com um estilo de vida cada vez mais visível nas metrópoles do mundo todo, principalmente, mas não exclusivamente, em suas periferias e cujos sujeitos centrais são os garotos e as garotas antenados e conectados com o que os outros Manos e Minas estão realizando em outras cidades do planeta, tendo como elemento aglutinador a cultura hip-hop. Muito provavelmente como ocorreu com os jovens que se identificavam com o estilo de vida *rock and roll* em seus primórdios, ainda no início da década de 1950, há pessoas nos setores mais conservadores da sociedade brasileira que ainda acreditam que uma emissora de televisão como a TV Cultura, vetusta e tão dedicada à promoção da chamada cultura erudita, não deveria expor em sua grade de horários programas com pessoas que propagam subprodutos da indústria cultural norte-americana.

Essa talvez tenha sido a razão que fez o Manos e Minas ser retirado do ar, entre os meses de agosto e novembro de 2010, durante a gestão de seu então recém-empossado presidente da Fundação Padre Anchieta, controladora da TV Cultura, o ex-ministro do Planejamento João Sayad. O fato é que, naquele mesmo ano e somente após a mobilização de seus fãs, via redes sociais, e os protestos públicos manifestados por personalidades da cena alternativa brasileira, como os *rappers* Kamau e Emicida, alguns membros dos Racionais MC's, e os de outras personalidades de projeção nacional, como foi o caso do senador do Partido dos Trabalhadores (PT) por São Paulo, Eduardo Suplicy, o programa voltou a ser exibido.

A bomba chega pela *internet*. No *blog* do jornalista Daniel Castro: “TV Cultura vai cortar programas e demitir até 1.400”. João Sayad, recentemente empossado presidente, declara que irá reduzir os custos da emissora. Para isso, o quadro de funcionários pode ser cortado em até 80% e as produções próprias podem reduzir-se a apenas 30% da grade de programação, segundo as informações divulgadas. É a partir daí que sindicatos e funcionários começam a se mexer. Declarado o fim de alguns programas, simpatizantes se mobilizam [...] Pouco antes, contudo, em atitude evasiva, um fax de Sayad – que foi convidado, mas não compareceu à audiência – enviado durante a tarde a Gianazzi anuncia a volta dos “manos”, porém, reformulado. Na ocasião, Maria Amélia Rocha Lopes, editora-chefe do programa, chega a declarar que



“a TV Cultura [com o “Manos e Minas”] estava tratando a periferia com o devido respeito que ela deveria ser tratada”. (Zocchio, 2010: 20)

O programa Manos e Minas voltou ao ar em 27 de novembro de 2010, quase cinco meses depois da sua última exibição. Esse incidente foi emblemático, pois revelou um fato novo, que é o extraordinário poder de mobilização à disposição de jovens do mundo todo após o advento e a consolidação de certas mídias sociais como difusores, expressos e irrefreáveis, de opiniões, como são o twitter, o facebook, e outras mídias de menor expressão.

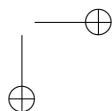
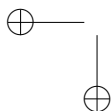
Esta atividade, praticamente organizada, remeteu em algumas semelhanças com que ocorreu em alguns países árabes do Norte da África a partir de 2011.³ Pode-se dizer que o rápido crescimento da informática estaria levando a sociedade a um novo patamar, cuja globalização assume um caráter comunicacional-informacional. A evolução dos meios de comunicação e das tecnologias permitiu que os fluxos de bens, serviços, pessoas, cultura e informação se intensificassem, possibilitando uma maior integração entre os países e a sociedade ao redor do mundo.

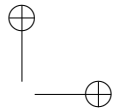
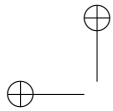
No caso do programa Manos e Minas, nota-se como bem salienta Manuel Castells (2013), ao enfatizar que, o mais importante é a ideia de articulação dos meios de comunicação tradicional de massa com os novos espaços sociais oferecidos pela internet. Nota-se com isso, um claro processo de convergência tecnológica interativa, e implica a renúncia a qualquer controle vertical que ainda resta à comunicação.

Diante disso, é possível perceber que em um mundo cada vez mais tecnológico, a tendência para que tudo se dê nesse ambiente é muito grande.

O acesso às ditas novas tecnologias de informação tem permitido que os jovens das periferias brasileiras utilizem estas ferramentas de informação e de

3. As revoltas do mundo árabe de 2011 expressaram exatamente a insatisfação pela falta de perspectivas para o futuro em um universo em que o desemprego predominava, a população vivia marginalizada e sem perspectivas. Assim ao se fazer uso das novas tecnologias e das mídias sociais, como telefones celulares, mensagens de texto, redes sociais e da internet – o Twitter era usado para a marcação de encontros pelos ativistas e para a disseminação de informações sobre o protesto; o Facebook era utilizado para debates, divulgação de locais e hora dos protestos, fotos e vídeos; o YouTube servia como ferramenta de armazenamento de vídeos –, a população jovem árabe alertava ao mundo péssimas condições de vida impostas pelas políticas públicas de governos ditatoriais que há anos vinham dominando o poder. Cf. Castells, 2013.





comunicação para disseminar suas criações⁴. Tal condição, salienta Jaguaribe (2006) enfraquece o domínio de grandes setores do mercado no controle de produção e distribuição.

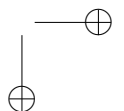
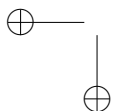
Já a luta dos jovens brasileiros é mais prosaica: eles buscam maior visibilidade, reconhecimento e também um espaço dedicado no mercado competitivo e lucrativo de entretenimento para os jovens de periferias. Estes mesmos jovens, aliás, já são um nicho de mercado heterogêneo, formado em grande parte por filhos de uma classe econômica que começou a sair da pobreza absoluta há apenas alguns anos atrás.

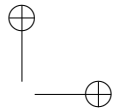
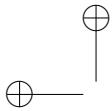
O uso das tecnologias comunicacionais parece pressupor um tipo de “descentralização” da arte na medida em que os indivíduos podem ter uma maior facilidade para disponibilizar suas obras. De acordo com Santaella (2002) as mídias são inseparáveis das formas de socialização e cultura que elas promovem. Neste novo cenário, destaca a autora, produtores de mídia e consumidores interagem de maneira imprevisível e ocupam lugares não mais distintos, como fora anteriormente. Acontece, portanto, uma alteração na forma como encaramos as nossas relações com as mídias. Sendo assim, as novas mídias estariam estabelecendo um ciclo cultural próprio caracterizado pela interatividade e participação coletiva, al processo pressupõe um novo regime político-econômico onde o consumidor passa a ser também produtor, um agente ativo e que traz novos elementos ao valor econômico, e que se remete ao fortalecimento das identidades na promoção da diversidade cultural – condição está essencial para o desenvolvimento sustentável.

Uma nova maneira de fazer e pensar a TV

A TV Cultura é reconhecida como uma emissora que se preocupa com a qualidade de sua programação, menos voltada para o entretenimento e o lazer e mais interessada em divulgar produções centradas em valores culturais e educacionais. TV Cultura é uma rede de televisão brasileira com sede em São Paulo, capital do estado homônimo. Emissora de televisão pública e comercial foi fundada em 20 de setembro de 1960 pelos Diários Associados e

4. O movimento denominado de *free software*, no qual o Brasil acumula algum avanço, é outra excelente evidência de uma possível descentralização na base do processo produtivo criativo, propiciada pelo uso de novas tecnologias. Cf. www.fsf.org.





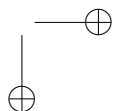
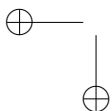
reinaugurada em 15 de junho de 1969 pela Fundação Padre Anchieta, uma fundação sem fins lucrativos que recebe recursos públicos, através do governo do estado de São Paulo, e privados, através de propagandas, apoios culturais e doações de grandes corporações. De acordo com Leal Filho (1997), as emissoras da Fundação Padre Anchieta definem-se como nem entidades governamentais, nem comerciais. São emissoras públicas cujo principal objetivo é oferecer à sociedade brasileira uma informação de interesse público e promover o aprimoramento educativo e cultural de telespectadores e ouvintes, visando a transformação qualitativa da sociedade.

Diferentemente de outras de suas congêneres, como as TVs Futura e Escola, por exemplo, o sinal da TV Cultura é aberto, o que lhe confere uma abrangência territorial considerável e uma audiência ampla e heterogênea. Essas características (qualidade e abrangência), conjugadas com o fato de ser mantida pelo governo do Estado de São Paulo, através da Fundação Padre Anchieta, fariam da TV Cultura um excelente canal para a divulgação de produções com conteúdo nacional e, enfoque em temas em torno dos problemas sociais, a partir de documentários, curtas-metragens, etc...

Há muitas décadas, as periferias, favelas, subúrbios fazem parte das cidades brasileiras, principalmente das maiores, inseridas nos processos de crescimento urbanístico da modernidade. No entanto, os anos 1970 e 1980, de consolidação da televisão no Brasil, nota-se relativa invisibilidade da pobreza e da violência nas telas da TV. A partir dos anos 1990, percebe-se que esta "ocultação" da periferia e de seus cidadãos converte-se na necessidade de "escancarar" o universo das favelas e subúrbios, principalmente em noticiários que passam a investir na linha sensacionalista, como o programa *Aqui, Agora*, do canal de TV brasileiro, SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). Revendo estudos acerca da representação de moradores das periferias na cultura midiática, o que se encontra é um vasto material que aponta para a construção de um imaginário que privilegia a marginalidade e o banditismo (Alvim & Paim, 2000).

De acordo com Kellner (2001), a mídia tende a criar, através de suas veiculações, ambientes simbólicos nos quais as pessoas efetivamente vivem e se articulam. Nesse caso:

imagens, sons e espetáculos ajuda a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando tempo de lazer, modelando opiniões políticas



e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade (Kellner, 2001: 9)

Na cultura contemporânea pautada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma profunda fonte e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar o que temer e desejar.

Ao longo dos anos 2000, observa-se que as experiências na TV brasileira de representação da periferia e de seus cidadãos em obras que enfatizavam discursos menos negativos e mais associados a ideias de diversidade cultural. Percebe-se que a maneira de representar a esses territórios mudou com as relações entre quem produz, quem é representado e quem processa a representação. Segundo Esther Hamburger (2005; 2007), a periferia já não é mais representada unicamente como forma alegórica, até porque em muitas produções, os próprios moradores de periferia participam como atores.

No caso, o programa *Manos e Minas*, exibido pela TV Cultura, emerge como espaço de criatividade e de produção cultural dos jovens das periferias que de uma forma passam a ganhar um status, passando de sujeitos invisíveis a agentes de consumo, divulgando roupas, música, dança, etc. Afinal, a “periferia”, aqui, não tem o sentido meramente geográfico. Trata-se da nomeação de uma identidade construída nos últimos anos e que tem efeitos nos estilos, estéticas, vínculos sociais e laços afetivos das trajetórias de uma parcela dos jovens brasileiros de hoje.⁵

Quando a periferia ganha o centro

Manos e Minas estreou no palco do Teatro Franco Zampare em abril de 2008, época em que a Fundação Padre Anchieta ainda era presidida pelo jornalista Paulo Markun e o seu primeiro apresentador foi o *rapper* Rappin’ Hood. Nesse programa de estreia a atração principal foi o sambista carioca Jorge Aragão, o que, pode-se dizer, até lhe conferiu certo caráter eclético; esse ecletismo também era amparado pela participação de dois contingentes de dançarinos (*crews*), um formado por meninos (*manos*) e outro por meninas (*minas*), a produção, em tempo real, de um painel do grafiteiro Binho, uma entrevista

5. Cf. Novaes, 2006.

realizada com uma socióloga, o depoimento de um ex-detento desempregado e algumas matérias gravadas nas ruas das “quebradas” de São Paulo, atrações daquela noite de estreia.

Rappin’ Hood é o nome artístico de Antônio Luiz Júnior, *rapper* paulistano nascido no Bairro do Limão, em 1972, e criado na Vila Arapuá, Heliópolis, uma área periférica da cidade de São Paulo, e um dos maiores expoentes da chamada cena *hip-hop* paulistana dos últimos tempos. Seu trabalho solo de estreia, o disco “Sujeito Homem”, foi lançado em 2001, pela gravadora Trama, época na qual ainda era membro do grupo Posse Mente Zulu, um dos mais importantes grupos de *rap* dos anos 1990. Em 2004, Rappin’ Hood lançou “Sujeito Homem 2”, trabalho que mescla estilos musicais que vão do *reggae* ao samba, sem esquecer, evidentemente, do *rap* mais “raiz”, e que contou com as participações de nomes consagrados, por público e crítica especializada, da música popular brasileira, como Jair Rodrigues, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para mencionar alguns, e dos músicos norte-americanos Doug Wimbish e Will Calhouns, da banda Living Colours. Outro dado importante de sua biografia é a sua participação, ainda na década de 1980, na equipe de bailes Chic Show, como cantor, a qual ajudou a projetar o grupo Racionais MC’s, reconhecidamente um dos grupos mais influentes do movimento e que criou uma certa aura popular, entre os ouvintes de *rap*, em função de letras com forte apelo social e político. Segundo o *site* Clquemusic, do UOL⁶:

Não é o que se diz, é (principalmente) como se diz. Essa deve ter sido a luzinha que acendeu na cabeça do *rapper* paulistano Rappin’ Hood ao gravar seu primeiro álbum, *Sujeito Homem*, disco que coroa uma carreira de mais de dez anos dedicada ao *hip hop*. Líder do grupo Posse Mente Zulu – na linha de frente do cenário “pós-Racionais MC’s” no *rap* paulista – Rappin’ Hood desfia em seu disco todo o conhecido rosário de crônicas da periferia que caracteriza os grupos mais engajados do estilo. O que não significa que o *rapper* é apenas uma voz a mais a clamar por justiça

6. Universo Online (conhecido pela sigla UOL) é um provedor de conteúdo e um provedor de acesso à Internet brasileira, criado pela empresa Folha da Manhã, que edita o jornal Folha de S. Paulo. O UOL é atualmente o portal de internet brasileiro com maior índice de audiência, sendo superado em número de acessos no Brasil somente pelo Google, pelo Facebook e pelo YouTube.

social: o mano RH tem o poder da música a seu lado. (Barbosa, 2001)

A importância de Rappin' Hood para a visibilidade mediática do *hip-hop* comprova-se, também, pelo fato de ter sido ele o apresentador de um dos primeiros quadros fixos a abordar esse gênero musical. O quadro Mano a Mano, dentro do programa Metrópolis, da TV Cultura, pode ser considerado o embrião do qual se originou o Manos e Minas.

Em Manos e Minas, o *rapper* Rappin Hood, logo na sua primeira edição mostrou a que veio. Com todo o seu carisma e habilidade na relação com o público. Em um dos programas, anuncia as caravanas, agita a plateia, coloca os *b-boys* e *b-girls* (dançarinos de *break*) para dançarem. Ao anunciar a próxima reportagem, esta feita pela própria equipe do programa, faz uma enquete entre os presentes: “Quem aqui está desempregado?”, pergunta. Um monte de braços se levanta como se fosse uma ola.

George Yúdice (2004), em seu livro *A Conveniência da Cultura*, parte da centralidade da cultura para fundamentar a tese segundo a qual ela deve ser entendida como um recurso, como algo que é utilizado para finalidades diversas, sobretudo em expedientes que envolvem desenvolvimento econômico, promoção da cidadania e lutas por justiça social.

Manos e Minas, aborda a periferia sem espetacularização, além de colocar os próprios artistas da periferia em cena. Isso dá uma autenticidade ao programa que o distingue de outras iniciativas.

Outro ex-apresentador do programa Manos e Minas (abril-dezembro de 2009), que também desfruta de grande prestígio junto ao hip-hop, responde pelo nome artístico de Thaíde, cujo verdadeiro nome é de Altair Gonçalves; além de apresentador, Thaíde é ator e *rapper*, tendo começado a fazer parte do universo hip-hop ainda nos anos 80, como dançarino de break, época em que conheceu o seu parceiro de muitos projetos, o DJ Hum. O primeiro trabalho exclusivamente dessa parceria, e que é lembrado em dias atuais por ter feito parte da história dessa cultura no país, foi o disco “Pergunte a Quem Conhece”, de 1989, mas o primeiro trabalho da dupla foi a inclusão de duas músicas suas em uma coletânea de nome *Hip Hop* “Cultura de Rua”, lançada um ano antes, em 1988. Thaíde atuou na série “Antônia”, produzida pela Rede Globo, e no filme “Caixa dois”, produção de 2007 dirigida por Bruno Barreto, e desde 2010 é um dos integrantes do programa *A Liga*, exibido nas noites

de terça-feira pela Rede Bandeirantes de Televisão, um programa que mistura jornalismo-denúncia e doses de humor ácido, fazendo com que os seus apresentadores vivenciem a realidade dos personagens de suas matérias.

Um dos atuais apresentadores do Manos e Minas é o *rapper* Max B. O., nome artístico de Marcelo Silva. Esse nome foi adquirido na época em que Max era integrante do grupo de *rap* Boletim de Ocorrência (B.O.), meados dos anos 1990, mas o atual significado para as iniciais B. O. seria “Brasil Original”. Max B.O. também é repórter, havendo iniciando essa atividade em 2008, no programa Brothers, da Rede TV. Foi nesse programa, inclusive, que Max viu sua fama tomar proporções nacionais, ao apresentar um quadro em que encarnava o personagem MC Repórter, quando se dirigia aos seus entrevistados usando rimas e improvisos, como em uma performance musical, e de improvisar *raps* a partir da leitura de dados pessoais de integrantes da plateia, contidos em suas cédulas de identidade. Em função desse reconhecido talento, Max é considerado um dos maiores expoentes de um subgênero do *rap* conhecido como *freestyle*. Esse talento o levou a realizar parcerias com alguns dos nomes do cenário da música mais engajada produzida no país, como Marcelo D2, O Rappa, Nação Zumbi, assim como com Afrika Bambaataa, considerado um dos nomes mais importantes do hip-hop de todos os tempos. Como o seu antecessor Thaíde, Max também participou da produção Antônia, a qual também contou com as participações do *rapper* Kamau e das *rappers* Negra Li e Leilah Moreno, estas últimas também integram o elenco do filme. Sobre a sua participação na atual versão do Manos e Minas, Max declarou:

[...] Eu só exerço a função de apresentador do Manos e Minas. As pessoas vêm me entregar CD, querem que eu leve para o programa. Mas eu vejo que alguns se aproximam só porque eu sou o apresentador. Para não ser indelicado com alguém na rua, eu preferi ser só o apresentador. O programa tem uma direção musical que decide para quem os artistas enviam o material e essa rapaziada tem seus critérios de avaliação. Na reunião de pauta a gente conversa, se eu conheço, dou minha opinião. É uma responsabilidade capitanear o Manos e Minas, mas é uma coisa muito boa e quando me chamaram para fazer eu já me sentia preparado. (Nascimento, 2012: s.p.)

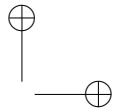
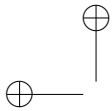
Anelis Assumpção é a outra apresentadora da atual temporada do *Manos e Minas*. Essa paulistana, natural do bairro da Penha, é também cantora e compositora e o seu primeiro registro como artista solo, “Sou Suspeita, Estou Sujeta, não Sou Santa”, foi lançado, tanto em cd como em vinil, em 2011, pela Scubidu Records e conta com a participação das cantoras Karina Buhr e Céu, bem como da atriz e cantora Thalma de Freitas.

Os apresentadores do programa demonstram algumas qualidades muito importantes para um comunicador, pois usam o mesmo linguajar de seu público, têm expressão artística e fazem com que os convidados sintam-se como se estivessem na casa de um amigo. Talvez os hip-hoppers se preocupem em passar essa mensagem, para que a comunicação aconteça naturalmente, uma vez que a comunicação torna-se mais eficiente, também, a partir do interesse do público na mensagem transmitida. Principalmente por que representam o programa, esses apresentadores são como a própria imagem do programa, que permanece durante as exposições, criando um vínculo com o telespectador. Essa relação entre o programa e o público, através da imagem dos apresentadores, certamente, representa um elevado percentual de seu sucesso.

O programa *Manos e Minas* já é uma referência nacional, e de qualidade, em seu segmento. Ao fazer a crônica de uma expressiva parcela da população brasileira que ainda se vê muito pouco na televisão, o programa desfruta de uma considerável credibilidade junto à sua audiência e um de seus diferenciais mais significativos, e o que pode explicar esse status, é o fato de que todos os seus apresentadores, até a presente data, são membros destacados da cena hip-hop paulistana, uma legitimação essencial quando se sabe que uma parcela significativa dessa audiência é exigente e atenta ao que ocorre nessa cena, reflexo da própria postura crítica que o movimento busca difundir. O pluralismo cultural e o acolhimento de ideias diferentes são características marcantes do programa *Manos e Minas*. Lá não há apenas o enaltecimento de elementos puramente hip-hop, como é comum se ver quando a questão da autoafirmação está presente.

Visão Técnica

O que se pode observar no programa *Manos e Minas* é que a iluminação recria os ambientes onde os jovens se encontram para ouvir o seu som. Não



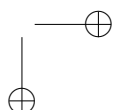
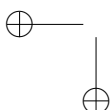
é um programa totalmente iluminado, mas trabalhando a falta de luz, provoca nuances no vídeo, de cores e formas não muito claras. Por recriar o ambiente da rua, a plateia do programa percebe-o de forma mais intimista e, talvez, fazer parte dessa plateia seja uma experiência puramente sensorial, da qual os espectadores da exibição televisiva não poderão participar.

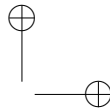
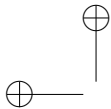
Ao analisar as questões relativas ao cenário do programa, entra-se certamente em um dos já mencionados pilares da cultura hip-hop, que neste caso é o grafite. O próprio logotipo do programa é estilizado, com o tipo de letra que muitos grafiteiros utilizam em suas intervenções. No programa podem ser vistas diversas matérias sobre a arte do grafite, assim como algumas entrevistas com grafiteiros. Essas matérias têm uma aceitação bastante interessante entre a audiência mais jovem e, não é raro, é possível se perceber essa linha de linguagem audiovisual em trabalhos universitários. Alunos do curso de Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, do Centro Universitário de Belas Artes, em São Paulo, desenvolveram no ano de 2012 uma pesquisa sobre o grafite para a produção de micro vídeos de um minuto, para serem exibidos em três tipos de telas: TV, internet e celular. A proposta foi fazer um videoclipe individual, com o trabalho de um grafiteiro por episódio. Ainda no curso de Rádio e TV, um aluno desenvolveu um documentário sobre grafite, como Trabalho de Conclusão de Curso. Ambos os projetos visam analisar academicamente não só as bases do grafite e a cultura *hip-hop*, mas as possibilidades de utilização da linguagem audiovisual.

Por serem uma expressão artística bidimensional, quando da filmagem de obras do grafite, pode-se fazer necessária a utilização de movimentos de câmera que proponham uma varredura visual da cena, como no *travelling* e a panorâmica, ou a sensação de aproximação e afastamento, próprios dos “*zoom in*” e “*zoom out*”.

Outra possibilidade de criação da linguagem audiovisual baseada no grafite é o tratamento de quadros, partes de um todo que podem ser montadas sucessivamente, geralmente com os planos organizados de acordo com os compassos da trilha sonora.

Quando se trata de uma obra audiovisual é importante se levar em consideração que, apesar do áudio e do vídeo causarem percepções diferentes em sentidos diferentes, os dois juntos, em uma mesma obra, devem significar ainda uma outra leitura. Segundo Eisenstein:





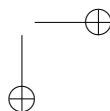
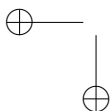
Ao se combinar imagem e som, pode-se chegar à sincronização que preenche todas estas potencialidades, ou ela pode ser construída com base numa combinação de elementos não afins, sem tentar ignorar a dissonância resultantes entre os sons e as imagens [...] É importante ter em mente que nossa concepção de sincronização não presume coincidência. Nessa concepção existem plenas possibilidades para execução de ambos, “movimentos” correspondentes e não correspondentes, mas em qualquer um dos casos a relação deve ser controlada composicionalmente. É evidente que qualquer uma das abordagens de sincronização pode servir como o fator principal, determinante da estrutura, dependendo da necessidade. (2002: 55)

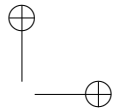
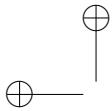
Ao se observar, separadamente, os quadros do programa *Manos e Minas*, e ao se estudar, principalmente os quadros que tratam do tema grafite, pode-se notar que a composição videográfica tem relação direta com esta sincronia a que se referiu Einstein. As imagens das entrevistas, ou as dos grafiteiros em ação, são diferenciadas pela ilusão da terceira dimensão e por proporcionarem uma maior movimentação da câmera. No entanto, quando o objetivo é mostrar o grafite, a câmera passa a se enquadrar nos conceitos discutidos acima.

Como uma das possibilidades de arte pública, em um recorte metropolitano, o grafite, a princípio, perderia em possibilidades imagéticas de um tridimensional, por conta, justamente, dessa diferença do olhar e dos diferentes modos de contemplação. Mas o grafite é tão pleno de significados, trabalha traços e cores de forma tão interessante, que a composição videográfica pode não perder o movimento, mas sim ganhar um ritmo adequado à produção que se pretende fazer.

Conclusão

O programa *Manos e Minas*, do ponto de vista formal, não chega a se constituir em um produto totalmente inédito na televisão brasileira, como foi possível inferir da pesquisa realizada. Por ser um programa produzido pela TV Cultura, a sua qualidade técnica, assim como a credibilidade de seus apresentadores, quase todos integrantes do movimento hip-hop, são inquestioná-





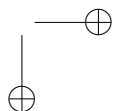
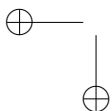
veis. Por terem vivenciado a realidade da periferia e por serem protagonistas da cultura hip-hop no Brasil, os apresentadores representam o ponto de vista dos moradores da periferia, caracterizando, assim, mais um traço inovador do programa.

É possível se constatar que a produção cultural das minorias periféricas tem um tratamento diferente da produção padronizada pelas grandes empresas de comunicação. Trata-se da cidadania comunicativa, que seria o reconhecimento da capacidade de ser sujeito de direitos no campo da comunicação. O aumento de visibilidade que o programa Manos e Minas vêm conferindo a rostos e vozes da periferia e, suas práticas culturais, sua inclusão social – tanto na interação, que torna possível a coletivização de interesses, necessidades e propostas, quanto na promoção de oportunidades, para que esses sujeitos se representem a si mesmos, uma vez que o programa abre a possibilidade de deslocar sentidos fortemente arraigados e, com isso, promover transformações reais.

O sucesso do programa Manos e Minas demonstra que a integração entre diferentes classes sociais, econômicas, etnias, gerações, etc. é possível de ser alcançada, e não de forma servil ou caricata, mas respeitando-se as diferenças, integrando-as em seus pontos de tangência e se reconhecendo o valor do outro, ainda que o outro aparente ser diferente.

As discussões que envolvem identidade e diferença estão hoje no centro da teoria social e da prática política. Assim, a partir das perspectivas dos Estudos Culturais, o capítulo buscou enfatizar que a identidade do programa Manos e Minas se dá no processo de interação entre o que é ser da periferia na sua interligação com as práticas discursivas da sociedade⁷. Ao propor fugir de conceitos homogeneizantes, reconhecemos a importância de encher os distintos modos de inserção dos jovens periféricos na vida social e cultural, que estão caracterizados pela diversidade de sociabilidades e pela vontade política de se comunicar. Procurou-se enfatizar a pluralidade dessas redes como meio de diálogo e intervenção social, que ao projetar demandas e questões para além de seus contextos de origem buscam endereça-las a um público ampliado a ponto de estabelecerem redes de solidariedade e vínculos estimulados pela reflexão coletiva e crítica.

7. Cf. Hall, 2003.



A importância da participação da periferia em Manos e Minas se faz neste contexto não apenas para ocupar espaços antes dominados por representantes de interesses econômicos, mas de estabelecer um diálogo direto na elaboração de saberes a partir de suas experiências.

Acredita-se que através das trocas comunicativas com as culturas periféricas urbanas é que será possível colocar em prática competências, que desafiando preconceitos poderão alterar percepções estigmatizantes.

Referências Bibliográficas

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1985). *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Alvim, R. & Paim, E. (2000). Os jovens suburbanos e a mídia: conceitos e preconceitos. In R. Alvim & P. Gouveia. (Eds.), *Juventude anos 90: conceitos, imagens, contextos* (pp.13-33). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Appadurai, A. (2004). Etnopaisagens globais: notas e perguntas para uma antropologia transnacional, in *Dimensões culturais da globalização* (pp.45-68). Lisboa, PT: Teorema.
- Austin, J.E. et al. (2006). Social and commercial entrepreneurship: same, different, or both?. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 30(1), Jan., 1-2.
- Barbosa, M.A. (2001, 29 Fevereiro). *Mensagens numa batida diferente*. Retrieved from <http://cliquemusic.uol.com.br>.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London, UK: Routledge.
- Cadima, F.R. (2011). *A Televisão, o Digital e a Cultura Participativa*. Lisboa: MediaXXI.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. New York: Oxford University Press.
- Castells, M. (2013). *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. (C. A. Medeiros, Trans.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Original work published, 2012).
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do Filme*. (T. Ottoni, Trans.). São Paulo: Zahar. (Original work published, 1942).

- Escosteguy, A.C. (2007). Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 4(11), Nov., 115-135.
- Granato, L.B. (2011). *Gêneros discursivos em foco: dos Programas Mãos e Minas e Altas Horas*. (Unpublished Master thesis). Available from Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (G. R. Adelaine, et al., Trans.), (L. Sovik, Ed.). Belo Horizonte, BH: UFMG Editora. (Original work published, 2003).
- Hamburger, E. (2005). *O Brasil antenado - A sociedade da novela*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Hamburger, E. (2007). Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. *Novos Estudos Cebrap*, 78, Julho, 113-128.
- Jaguaribe, A. (2006, 23 Julho). *Indústrias criativas*. Retrieved from www.portalliberal.com.br.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da mídia: Estudos Culturais: Identidade Política Entre o Moderno e o Pós-moderno*. (I. C. Benedetti, Trans.). São Paulo, SP: Edusc. (Original work published, 1995).
- Leal Filho, L. (1997). *A melhor TV do mundo. O modelo britânico de televisão*. São Paulo, SP: Summus.
- Martins, R. (2005). *Hip-Hop: O estilo que ninguém segura*. São Paulo, SP: Esetec.
- Mendonça, L. (2013). Um cinema sem laboratório. O funcionamento de exibição em Angola. Modos de produção em África. In M.C. Piçarra & J. António (Orgs.), *Angola: O Nascimento de uma Nação (Vol. II) - O Cinema da Libertação* (pp. 37-54). Lisboa, PT: Guerra & Paz Editores.
- Moscovici, S. (2003). *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Navarro Díaz, L. (2010). *Entre esferas públicas y ciudadanías: las teorías de Hanna Arendt, Jürgen Habermas y Chantal Mouffe Aplicadas a la comunicación para El cambio social*. Barranquilla, CO: Universidad del Norte.

- Nascimento, R. (2012, 9 Março). O improviso profissional de Max B.O. *Obaoba*. Retrieved from www.obaoba.com.br.
- Novaes, R. (2006), (Ed.). *Política Nacional de Juventude: diretrizes e perspectivas*. São Paulo, SP: Conselho Nacional de Juventude; Fundação Friedrich Ebert.
- Santaella, L. (2002). *Crítica das Práticas Midiática: da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo, SP: Hacker Editores.
- Silverstone, R. (2002). *Por que estudar a mídia?* (M. C. Mota, Trans.). São Paulo, SP: Loyola. (Original work published, 1999).
- Simões, J. (2006). *Entre o "real" e o "virtual": representações e práticas culturais juvenis fora e dentro da Internet: o caso do hip-hop português*. (Unpublished doctoral dissertation). Available from Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, PT: Universidade Nova de Lisboa.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T.T. Silva (Ed.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 35-58). 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Wolton, D. (2006). *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. (J. R. Siqueira, Trans.) São Paulo, SP: Ática. (Original work published, 1990).
- Yúdice, G. (2004). *A Conveniência da cultura: Usos da Cultura na Era Global* (M. A. Kremer, Trans.) Belo Horizonte, BH: Ed. UFMG. (Original work published, 2000).
- Zocchio, G. (2012). Qual será o destino da TV Cultura? *Jornal Laboratório do Curso de Jornalismo*, Universidade de São Paulo, agosto, 20.