

Entrevista com Hermano Vianna

A entrevista que se segue apresenta as múltiplas faces e as singularidades da fecunda carreira do antropólogo Hermano Vianna, antropólogo que, a um só tempo, tem atuado como mediador cultural, produtor, crítico e jornalista especializado nas novas tecnologias da informação e comunicação. O domínio da teoria antropológica, conjugado ao rigoroso trabalho empírico, lhe permitiu compreender os deslocamentos de sentido e as interfaces entre o popular urbano – notadamente as periferias e favelas – e as possibilidades criativas existentes no ambiente tecnológico das redes digitais, assim como lhe permitiu uma aproximação com a televisão e o jornalismo. No material que se segue, o leitor encontrará um farto acervo de reflexões, manejas com segurança, precisão e perspicácia.

Conduzida pelos pesquisadores Felipe Sussekind, Fernando Lima Neto e Jonas Lana, a entrevista tem como fio condutor a análise das políticas culturais. Conhecedor das experiências estéticas e musicais que as periferias difundem e atualizam, Hermano potencializa esse debate ao questionar, entre outras coisas, o senso comum político acerca dos supostos vazios simbólico-culturais, que insiste em pretender levar cultura para determinados espaços, julgando que lá não existam formas dignas de expressão e consumo cultural. Nessa direção, mostra como, muitas vezes, o próprio Estado exerce políticas anticulturais, como no caso dos games e do funk. Não temos dúvida que o leitor encontrará nesta entrevista poderosas pistas, valiosos insumos empíricos e ricas visadas para pensar e pesquisar as políticas culturais contemporâneas, além de atestar a polissemia de expressões que os espaços urbanos metropolitanos abrigam e disseminam. A entrevista também problematiza a forma como a pesquisa antro-

pológica pode dialogar com outras atividades de criação e produção cultural. Em uma palavra, trata-se de uma saborosa e percuciente entrevista, que evidencia a dilatação dos domínios da reflexão, da crítica e da produção cultural contemporânea.

Fernando: Uma primeira pergunta que a gente gostaria de fazer é sobre uma afirmação que você fez recentemente em uma entrevista onde disse que “políticas de cultura não devem dar nada para a população”, criticando a ideia de levar cultura para a favela. Na sua opinião, como você situa dentro das políticas públicas o que há de específico com relação às políticas culturais? As políticas culturais, dentro do universo das políticas públicas, são diferentes das políticas de saúde, educação, em que talvez a gente possa associar a ideia de dar alguma coisa, oferecer algum tipo de serviço para a população, preencher algum tipo de necessidade. Parece que não é esse o propósito de uma política cultural. O que é uma política cultural?

Hermano Vianna: Ouvindo sua pergunta, penso pela primeira vez nessa distinção entre as diversas políticas públicas. Até fico meio surpreso de vocês terem me escolhido para esta entrevista aqui. Não me considero especialista em política cultural. Quando Gilberto Gil foi ministro da cultura, atuei como um consultor externo, sem cargo oficial – era mais um amigo dando ideias. Nessa época, comprei muitos livros sobre política cultural e as diferenças entre políticas culturais mundo afora. Acredito, mas não tenho certeza, que exista uma produção maior sobre isso na França, por conta da história peculiar do Ministério da Cultura de lá, que começa com André Malraux advogando o “direito à cultura” no governo De Gaulle. Deveria ter dado continuidade a esse estudo, mas não tive tempo. A entrevista citada na sua pergunta, dada para o jornal *Estado de S. Paulo*, e que conti-

nua a ter certa repercussão, foi publicada no início de 2013, quando havia uma polêmica sobre o “vazio” da cultura contemporânea no Brasil. Era uma entrevista intencionalmente performática, que tinha como objetivo bombardear o leitor com grande quantidade de informações, revelando abundância e complexidade, invadindo o “vazio” por todos os lados. Sempre fiquei irritado ao ouvir políticos em campanha prometendo que vão “levar cultura para as favelas”, como se houvesse lugares sem cultura, terrenos baldios, vazios a serem preenchidos com o que vem de fora, uma dádiva sem reciprocidade, em caminho de mão única, sempre de dentro (o centro civilizador) para fora (as periferias iletradas, incultas, definidas apenas por sua “carência”). E nesse discurso o que está subentendido é que a cultura é o que se chamava de “alta cultura”.

Fernando: A ideia é muito interessante, a ideia de que existe uma especificidade. Falando sobre política pública, existe uma especificidade com relação a políticas sobre cultura. Você pode falar de alguém que não tem acesso a educação, não tem acesso a saúde, mas você não pode falar de alguém que não tem acesso a cultura.

Jonas: Essa especificidade me parece estar relacionada ao caráter singular e plural das culturas e à consequente exigência de uma abordagem relativista.

Hermano: Se minha intenção aqui fosse permanecer fiel ao espírito daquela entrevista para o *Estadão*, irresponsavelmente relativista, eu afirmaria que não há especificidade assim tão clara: qualquer política pública – mesmo de saúde, de habitação – que tente impor soluções de cima para baixo, sem levar em conta práticas e conhecimentos locais, está condenada ao fracasso. Mas prefiro não comprar essas outras brigas. Voltando para a cultura: penso que antes dessa especificidade há uma dificuldade, recorrente na política brasileira, que é entender se cultura é política ou não, ou se deve ser objeto de aten-

ção, qualquer que seja ela, do Estado. Então, a própria necessidade da existência de um Ministério da Cultura é sempre questionada. Até hoje o Ministério da Educação é chamado de MEC, seu site na internet é mec.gov.br, incorporando o “C” de cultura, como era antes, apesar de existir hoje o Ministério da Cultura.

Vale aqui um esclarecimento: o que critico nos projetos que prometem “levar cultura para as favelas” é a ideia de que há lugares sem cultura. Porém, nunca defendi o isolamento das culturas produzidas nas periferias, como se elas não tivessem nada a aprender com música clássica, tragédias gregas ou cinema de arte tailandês. O intercâmbio transcultural é sempre enriquecedor, ou essencial, já que não acredito em culturas puras. E, por outro lado, por exemplo, músicos clássicos já provaram que há muito o que aprender com musicalidades periféricas. Vide Villa-Lobos ou Bartók. Talvez o melhor que uma política cultural possa fazer seja fortalecer canais de comunicação entre mundos culturais diferentes, possibilitando trocas de informações verdadeiramente democráticas, mas sem planejar o que cada um desses mundos vai fazer com essas trocas.

No lugar disso, constato a divulgação cada vez mais ampla do diagnóstico, muitas vezes bem-intencionado, do vazio cultural. Isso em muitas frentes. Fiquei profundamente irritado recentemente ao ler notícia sobre uma pesquisa sobre consumo cultural em favelas e subúrbios do Rio de Janeiro que revelava que a maioria absoluta dos entrevistados nunca tinha ido a um show musical. Conheço a área onde a pesquisa foi realizada. Tenho certeza que a maior parte daquelas pessoas já foi a um forró ou a um baile funk com apresentação ao vivo. E isso, eu não sei se na concepção de quem estava fazendo a entrevista, ou na concepção de quem era entrevistado, não era considerado um show musical. Um show musical seria algo realizado em casa de espetáculo da Zona Sul, e que não existe lá. Então, as pessoas nem tinham ideia de aquilo que elas faziam todo final de semana

era uma atividade cultural. O que uma política cultural deve propor diante de tal conflito de definições sobre o que é atividade cultural?

Já declarei várias vezes que o Estado tem uma dificuldade de formular política cultural, de fazer política cultural, mas sabe muito bem fazer políticas anticulturais. Um exemplo é a política para *games*, jogos eletrônicos. Alguns *games*, como o “Counter Strike”, chegaram a ser proibidos no Brasil. Por trás disso há a suposição de que o garoto que joga o *game* violento vai se tornar violento só porque está jogando aquilo. Já li textos do governo citando trabalhos de psicólogos americanos etc., sem nunca dar o dado bibliográfico completo, que provam que *game* violento ou que consumo de desenho animado japonês produz pessoas mais violentas. Claro que existem outros estudos com conclusões opostas; esse é um tema muito polêmico. Há, claramente, uma grande dificuldade para lidar com essa produção cultural contemporânea. *Game* é considerado cultura? Eu assinei uma coluna no Segundo Caderno do jornal *O Globo* durante cinco anos. Fiz questão que meu primeiro texto para essa coluna fosse sobre o Will Wright, que é um dos principais criadores de *games*. Ele é o pai do “The Sims”, que é um dos produtos culturais mais importantes e populares das últimas décadas, consumido por milhões e milhões de pessoas no mundo inteiro. E também um intelectual inspirador. A indústria de *games* arrecada hoje mais dinheiro do que a de cinema. Um cara como o Will Wright, ou como Sam e Dan Houser, os irmãos ingleses que criaram o GTA, são grandes artistas contemporâneos, mas nunca haviam sido tema de nenhuma matéria em caderno cultural no Brasil. A cobertura que existe para o Festival de Berlim é completamente diferente. O Tarantino pode fazer uso da violência. É justificado e, se alguém quiser atacar, vai haver um grande movimento de defesa daquilo como liberdade de expressão, como utilização artística da violência. Quando um *game* é proibido, o fato é praticamente ignorado por críticos culturais e fundações culturais.

Aprendi muito sobre políticas anticulturais a partir da pesquisa que fiz para a minha dissertação de mestrado, que deu no livro *O mundo do funk carioca*, e depois com o acompanhamento próximo de vários problemas que houve na cidade com relação ao funk. Como foi o caso do arrastão em 1992, na praia do Arpoador. Nem considero que foi um arrastão. Naquela época, a interpretação dominante chegou a esta conclusão: “o funk causou o arrastão na cidade”. Os principais bailes aconteciam em grandes clubes suburbanos, como o Mackenzie, do Méier, ou o CCIP, de Pilares. Foram todos fechados. Com muito esforço, as equipes de som responsáveis pelos bailes conseguiam reabri-los. Após um ano, eram fechados novamente. Nessas ocasiões, o pessoal das equipes me chamava para ajudar de alguma maneira, e íamos para a Secretaria de Segurança Pública, e não para a Secretaria de Cultura. Aquilo não era considerado parte das atividades da Secretaria de Cultura. Era sempre um problema encarado pelo Estado como questão de segurança, não de cultura. Desde esse momento, o Estado não identificou o nascimento uma música nova na cidade, que anos depois se tornaria símbolo da cidade. Os dançarinos de funk já se apresentaram até nas cerimônias brasileiras das Olimpíadas de Londres.

Quando eu fiz a minha pesquisa, não havia funk produzido no Rio de Janeiro, os bailes eram realizados com 100% de música importada. Quando começou a existir essa música produzida no Rio de Janeiro, por uma infeliz coincidência, os bailes foram descobertos pelo poder público, principalmente pela polícia, e foram fechados. Todos os bailes onde fiz pesquisa foram fechados pela polícia com respaldo em leis que não estão até hoje bem definidas para realização de um evento público dessas dimensões na cidade: potência sonora permitida, alvará, saída de emergência, coisas do gênero. Os bailes de clubes foram fechados e começaram a acontecer dentro das favelas no momento também de fortalecimento daquilo que veio a

ser, depois, o controle armado de várias delas pelos “comandos” de tráfico de drogas. Então, esses bailes só aconteciam nesses lugares porque era onde a polícia não entrava para fechá-los.

Felipe: Isso mudou hoje?

Hermano: Mudou. No Estado não há mais uma posição quase única de combate ao funk. Há setores da política pública que reconhecem o valor cultural do funk. Mas problemas continuam existindo. Essa associação entre o tráfico cada vez mais armado e o funk aconteceu com o empurrão do poder público, que fechou os bailes que aconteciam nos clubes. Por isso, repito o que já declarei várias vezes, o poder público é um dos responsáveis pelo nascimento do funk “proibidão”, do funk que faz o elogio do tráfico etc. Poderia ter sido diferente, se o funk não tivesse sido transformado em atividade quase clandestina nas favelas, sem canais de comunicação com o resto da cidade. Exemplos de outras cidades mostram que as coisas não precisam acontecer assim. Em São Paulo, o nascimento do rap paulistano teve outro tratamento por parte da política pública. Era a prefeitura da Luísa Erundina e a secretária da cultura era a Marilena Chauí, que estava criando as Casas de Cultura na periferia. Os primeiros *rappers* foram chamados para dar palestras, fazer oficinas de DJs etc. Essa aproximação legitimadora criou outro tipo de história para essa música em São Paulo, completamente diferente da história do funk carioca, aqui sempre considerado música marginal. Lá, num determinado momento, o rap foi entendido como cultura, como produção cultural importante. Mas, hoje, a situação mudou completamente. O funk carioca se popularizou em São Paulo e se transformou em estilo local, que em determinado momento ficou conhecido como funk ostentação. Os “fluxos”, que são os bailes de rua onde se dança o funk carioca-paulistano, já recebem tratamento preferencialmente policial e surgem os mesmos problemas que enfrentamos no Rio.

Jonas: A relação entre o funk carioca e o arrastão no Arpoador em 1992 poderia ser comparada à relação entre os “rolezinhos” de São Paulo e o funk que é atualmente produzido nesta cidade?

Hermano: Há semelhanças, mas também diferenças importantes. A história daquele arrastão é muito peculiar. Foi em um domingo de muito sol no Arpoador. No outro dia, em todos os jornais, o que aconteceu no Arpoador foi descrito como se tivesse sido um arrastão. Mas as matérias também diziam que não houve queixa de roubo nas delegacias. Então, praticamente ninguém tinha sido assaltado. A polícia mesmo dizia que aquilo que tinha acontecido lá não tinha sido um arrastão, que foi uma briga de duas galeras de baile funk. Na época, surgiu um tipo novo de baile, o “baile de corredor”, que tinha a pista de dança dividida em “lado A” e “lado B”. Eram pouquíssimos bailes onde isso acontecia, mas ganharam fama, pois inventaram uma espécie de ritual que acontecia todo final de semana, uma disputa de espaço com o outro lado. Mas aquilo tudo acontecia com regras bem determinadas, conhecidas por todos. Havia até a figura do “colega de porrada”: um dançarino do “lado A” só podia brigar com seu “colega de porrada” do “lado B”. Não era pancadaria generalizada. Havia também uma fila de seguranças parrudos entre os dois lados, tentando evitar invasões. Peter Sloterdijk, se visse aquilo, poderia descrever o ritual como uma coreografia de energias timóticas...

Fernando: O “colega de porrada” não é aquele que vai te ajudar a bater no outro, mas aquele com quem você vai brigar.

Hermano: Sim. A equipe que realizava um baile tentava proibir a entrada das galeras de um dos “lados”. Mas aí as galeras do outro lado chegavam, e quando viam que seus “colegas de porrada” não estavam lá dentro, não entravam também. Cada um desses bailes de corredor tinha uma divisão específica de galeras rivais. Tudo tinha a ver com rivalidades antigas entre favelas. Às vezes era história de uma briga nos anos 50, relacionada com pipa. A polícia já conhecia esses bailes

e essas rivalidades. Por isso, defendeu nos jornais que o que aconteceu no Arpoador não tinha sido um arrastão, mas a reprodução nas areias de um ritual ladoA/ladoB que costumava acontecer em bailes. Quando as pessoas que nunca tinham presenciado nada parecido viram aquilo, acharam que era um arrastão, saíram correndo. O pânico tomou conta de toda a praia de Ipanema.

Fernando: Criou-se o conceito de “arrastão”.

Hermano: Na verdade, era um conflito interno que tinha relação com baile funk, mas não tinha a ver com os outros banhistas. Não houve nenhuma tentativa de assaltar todo mundo. Acho que pouco tempo antes, em 1991, teve um arrastão no centro da cidade, na Rio Branco, e ali sim era uma turma que foi assaltando todo mundo na extensão completa da avenida. A cidade estava tensa, esperando que o arrastão pudesse se repetir em outro lugar. Mas, quando os porta-vozes da polícia lançaram sua hipótese para o ocorrido, tudo ficou mais confuso: muitas pessoas começaram a dizer “funk produz arrastão”. Foi uma cadeia de desinformação descontrolada, com consequências terríveis para a vida cultural da cidade. O funk passou a ser visto como inimigo público número 1 dos cariocas. Meu livro sobre funk carioca saiu em 1988 e foi muito bem recebido, artigos em todos os lugares falando da vitalidade cultural, ninguém falava em problema de segurança pública no Rio de Janeiro. Porém, com o “arrastão”, o funk se transformou em uma questão de segurança imediatamente e, dali em diante, nunca mais deixou de ser totalmente. E essa transformação foi fortalecida com as críticas que denunciavam a falta total de qualidades artísticas, ou o vazio cultural, do nascente funk carioca (o primeiro disco desse tipo de funk produzido no Rio foi lançado em 1989).

Fernando: A expansão das mídias digitais, da internet e de outras mídias teve algum papel nessa ressignificação do funk no Brasil?

Hermano: O funk surge quando ainda existia uma indústria fonográfica poderosa no Brasil. Acho que no último momento de importância dessa indústria fonográfica. Mas gravadoras nunca conseguiram incorporar o funk. Lançaram os primeiros discos, o “Funk Brasil 1”, que foi um LP produzido pelo DJ Marlboro, o marco inicial da produção de funk carioca. Mas, logo depois, o barateamento e a disseminação da tecnologia digital, com microcomputadores e softwares de produção musical, tornaram possível a existência de pequenos estúdios em todas as favelas, em todas as periferias do Brasil. Muito mais gente começou a produzir sua própria música, sem necessidade de intermediários. Nesse momento há, também, a popularização da internet e da facilidade de divulgação de arquivos sonoros cada vez mais compactados pela rede. Hoje, o funk paulistano existe por causa da internet, é um nativo digital que inventou novos modelos de negócios on-line. Nenhum dos artistas mais importantes do funk paulistano teve apoio de grandes gravadoras no início da carreira. E a medida do sucesso começou a ser *views* no YouTube, número de seguidores no Facebook e tudo mais. A significação e as posteriores ressignificações das novas tendências culturais hoje acontecem de forma descentralizada, simultaneamente em várias redes sociais.

Felipe: Você falou em uma mudança de lá pra cá, essa mudança passaria por uma legitimação até musical do funk entendido como cultura?

Hermano: Não, eu acho que o funk ainda hoje é colocado num lugar onde todas essas questões do que é cultura, do que não é, geram mais polêmicas. Nas redes sociais, as disputas entre defensores do funk e críticos que tratam esse tipo de música como lixo que deveria desaparecer da face da Terra são cada vez mais acirradas. Quando o funk carioca estava nascendo, os bailes foram fechados. O novo estilo musical se desenvolveu com enorme dificuldade para trocar informações com outros tipos de música. Ele ficou realmente isolado. O DJ

Marlboro fala que, no primeiro momento, o funk tentava cantar para o Brasil como um todo. E depois, pós-”arrastão”, ele passa a cantar só para a comunidade que produz o funk. Mesmo assim, conseguiu fazer sucesso fora das favelas. É uma música forte demais para ficar contida num só lugar.

Fernando: É interessante, eu estava tentando lembrar aqui de um texto do historiador João José Reis, que menciona o relato de um boletim de ocorrência policial do século XIX sobre uma ação que a polícia havia feito em um terreiro. Na redação do boletim de ocorrência, dizia-se que os praticantes estavam “armados de atabaques”. Ou seja, descreviam os instrumentos de celebração ritual como armas. Eu fiquei pensando agora sobre essa questão de como o Estado reage de maneiras diferentes a essas demandas de cultura popular. Como a gente poderia, por exemplo, comparar a maneira como o Estado legitima ou não o samba e o funk como expressões da cultura popular? Há diferenças?

Jonas: Acrescentando, eu ia perguntar, já que a gente está falando de política cultural. No “Mistério do Samba”, você está lidando com isso, com a política que fez o samba se nacionalizar. A política cultural pró-funk, claro, muda muita coisa, mas queria que você falasse um pouco sobre isso.

Hermano: Não tenho notícias de uma reação tão violenta contra um novo estilo musical que tenha acontecido em outro lugar no mundo. No caso do funk carioca, é todo um gênero musical que é estigmatizado. Uma reação realmente violenta. Violência física, armada. Nestes mais de 25 anos de história do funk carioca, não ouvi apenas uma vez a notícia de que o equipamento de uma equipe de som, organizadora de bailes, foi metralhado pela polícia. A polícia entra e metralha a parede de caixas de som. Eu nunca soube de uma reação parecida com qualquer outro tipo de produção cultural, e tão popu-

lar, no mundo. E, ao mesmo tempo, é inegável sua força cultural, a rapidez da disseminação dessa nova produção artística. Eu vi os bailes serem realizados com 100% de música importada e, em menos de cinco anos, isso mudou para 100% de música nacional. Eu também não tenho conhecimento de uma virada como essa acontecer tão rapidamente em outro lugar do mundo, principalmente ao lutar contra tantas adversidades, inclusive se desviando de tiros. A nascente produção de música carioca fez sucesso imediato. Talvez os dançarinos estivessem esperando algo parecido, um funk eletrônico para chamar de seu. No início, alguns DJs diziam que a produção local não tinha qualidade suficiente para competir com os discos produzidos nos Estados Unidos. Mas as pistas de dança exigiam a novidade e todas as equipes tiveram que se render.

Felipe: Mas tem uma circulação, as músicas circulam pelo Brasil ou fica muito restrito?

Hermano: No início, o funk circulava através de fita cassete. Depois, apareceu o CD gravável, os *pen drives* com as músicas, o MP3, a “nuvem”. Na maioria das vezes sem gravadora, sem lançamento oficial da música, mas sempre com uma circulação muito rápida dos novos sucessos. Nos anos 90 houve momentos de oscilação entre o funk ficar mais restrito a suas favelas de origem e os bailes do Rio até a disseminação nacional. Hoje, há produção de funk estilo carioca em Brasília, Porto Alegre, em tantos outros lugares. O funk paulistano, recentemente, se transformou no funk mais popular do Brasil, e agora já não é mais tão popular assim. É muito rápida a circulação de modas, de novidades.

Jonas: Recentemente, um aluno mencionou a existência de um “funk clássico”, classificação que surpreende, por contrariar a tendência predominante ao reconhecimento do funk como inautêntico, impuro, estrangeiro e assim por diante.

Felipe: Mas, o que seria o funk clássico?

Jonas: Seria esse funk da época Marlboro, um pouquinho depois, pré-proibidão. Vai criando uma alteridade dentro do funk, o “outro”. Aí as pessoas começam a dizer que “o meu pai ouvia funk, eu já ouço outra coisa”.

Hermano: Essa primeira geração do funk, Cidinho e Doca, todo mundo...

Jonas: Engajados politicamente.

Hermano: Não necessariamente. Tinha algo de inocência naquilo que faziam. Eles estavam aprendendo a programar baterias eletrônicas, tinha um frescor ali, mesmo parecendo cópia da sonoridade do Miami Bass, o hip hop da Flórida. Só depois do aparecimento do “tamborzão”, que é um tipo de programação da bateria eletrônica, a produção carioca ganha personalidade imediatamente reconhecível. Se tocar em qualquer pista do mundo, as pessoas identificam como algo que tem a ver com Rio de Janeiro. Então aquele primeiro funk, pré-tamborzão, hoje é considerado um funk clássico, a velha guarda do funk. Mas isso não é tão diferente do que aconteceu no samba. O termo “velha-guarda” aparece já nos anos 1930. Pixinguinha, Donga, todos jovens de idade ainda, já eram reverenciados como “velhos sábios”. Essa invenção da autenticidade pode acontecer muito rapidamente. Mas, no caso do funk, não é tão rapidamente, se notarmos que já são mais de duas décadas de produção musical, com história conturbada, com evolução complexa. Diferentemente de outros estilos musicais, o funk tem dificuldade muito grande de produzir carreiras. Mesmo na época em que os bailes só tocavam música importada, já era assim. Poucos artistas conseguiam ter mais de um sucesso nas pistas cariocas. É um tipo de consumo muito mais efêmero. Bem diferente daquele que impera em outras cenas musicais, como no heavy metal, onde os fãs acompanham com fervor quase religioso

a carreira de seus artistas preferidos, esperando ansiosamente pelos próximos lançamentos.

Jonas: A noção de autoria é mais frouxa...

Hermano: Sim, isso tem a ver com toda a história do hip hop, que tem uma música que se apropria de outras. Quando eu pisei pela primeira vez em um baile funk não foi por interesse antropológico, foi pelo interesse musical. Eu descobri um programa no rádio, o único programa que tocava hip hop na época, numa estação não muito popular, a Rádio Tropical. Foi uma surpresa saber que aquele tipo de música era ouvido no Rio. Eu percebia no hip hop uma das revoluções estéticas mais radicais que aconteceram na música popular mundial, incorporando procedimentos criativos, como colagens sonoras, que até então eram características mais exclusivas de ambientes eruditos como o da música concreta e eletroacústica. Tanto que um dos primeiros sucessos do hip hop, Planet Rock, do Afrika Bambaataa, que tocava muito nos bailes cariocas, “roubava” trecho de composição da banda alemã Kraftwerk, formada por alunos de Stockhausen. Que esse tipo de sonoridade tenha chegado ao Rio através de bailes da periferia, anunciados no programa da Rádio Tropical, era algo que me intrigava. Nas festas consideradas de vanguarda da Zona Sul, como aquelas que meus amigos frequentavam no clube Crepúsculo de Cubatão, essa música não tocava. Então fui a um baile pela primeira vez, e vi que aquilo era parte de um circuito de festas que atraía cerca um milhão de pessoas. Como aquilo poderia acontecer na minha cidade, sem divulgação nenhuma?

Fernando: É interessante essa questão de como o funk provocou inicialmente esse tipo de estranhamento naquela época. Imagino que isso seja diferente da pessoa que ouve pela primeira vez algo como o Mangubeat, que também é uma expressão da cultura popular bastante influenciada pelo estrangeiro, mas que procura, de alguma

forma, dialogar com tradições locais que já existem, que são de conhecimento mais generalizado.

Hermano: Sim, logo entendi que aquele tipo de música estava sendo absorvido aqui no Rio de Janeiro de uma maneira bem peculiar, localizada. O tipo de dança, o tipo de festa, o tipo de organização espacial mesmo do baile, tudo aquilo só havia no Rio. Por exemplo, naquela época, o DJ de baile tocava de costas para o público, não de frente, como fazia o DJ de hip hop em Nova Iorque, porque era mais importante mostrar o equipamento, a quantidade de amplificadores que cada equipe tinha, do que o trabalho do DJ.

Fernando: É interessante, porque problematiza a questão da autenticidade. Como a gente pensa o “nascimento” de uma cultura, se é que a gente pode chamar assim, de uma cultura popular não tradicional. É uma invenção, de fato.

Hermano: Era fácil, também, notar outras especificidades, que revelam como a invenção acontece. Os DJs tocavam o lado instrumental de cada disco. Os discos preferidos pelas equipes da época eram discos de vinil do tamanho de *long plays*, mas que só tinham uma música por lado. O lado A trazia a música cantada com rap e o lado B, a versão instrumental. Os dançarinos cariocas, ao contrário dos paulistanos da mesma época, preferiam as versões instrumentais, e criavam letras em português para acompanhar as músicas de maior sucesso. Logo percebi que tinha uma dissertação de mestrado em antropologia pronta ali na minha frente. Como as pessoas dançavam, como ensaiavam as danças e a intensidade da festa e tanta coisa impressionante mais.

Jonas: É incomparável, né? Você vê nos vídeos disponíveis na internet. São dezenas de adolescentes pulando em bloco nessas festas.

Hermano: Sim, toda festa terminava daquela maneira. Então, comecei a ir às festas todo final de semana. Mas o interesse musical veio antes do interesse antropológico. Eu ia porque gostava daquele tipo de música, depois que percebi que poderia juntar meu amor por aquela festa e meu trabalho de campo. Outro aspecto que me interessava era a própria existência daquele tipo de festa sem divulgação nos jornais, sem visibilidade na mídia ou para outros grupos sociais da cidade. Era um barulho enorme e uma multidão praticamente invisível para a cultura oficial e os formadores de opinião.

Jonas: Havia um circuito próprio bem antes da internet, né?

Hermano: Sim, a divulgação das festas era principalmente boca a boca e em cartazes pendurados nas ruas, que também não eram visíveis para quem não pertencia à “clientela” dos bailes. Passei a organizar “excursões”, levando meus amigos para os bailes. Foi uma revelação para muita gente.

Felipe: Eu queria tentar te fazer uma pergunta um pouco mais genérica; não sei se vou ser muito vago. Um pouco dessa experiência que você está falando, pensar de que maneira os movimentos que seriam periféricos, os movimentos culturais, inovaram as formas de se fazer política ou de se fazer cultura. A gente está pensando em política cultural e, às vezes, o foco é a política gerida pelo Estado, mas até pela sua experiência de campo, será que não está surgindo uma outra ideia do que seria produzir cultura, fazer política com um foco mais disperso, não centralizado? Tentando pensar no que tem de inovador em termos de política pública, não do que vai ser incorporado, mas do que aparece como novidade nesse movimento mesmo.

Hermano: Eu acho que há uma dificuldade muito grande por parte das instituições oficiais de cultura – em todos os níveis, municipal, estadual e federal – para se relacionar com cada uma dessas novidades. Ao mesmo tempo em que aconteceu isso no Rio de Janeiro,

outras fenômenos semelhantes surgiram em lugares diferentes do Brasil. Um caso parecido é o das festas de aparelhagem de Belém do Pará, que também produziram um tipo de música eletrônica local chamada de tecnobrega. A primeira atitude das instituições oficiais é de negação daquilo, que não é boa cultura e que as pessoas deveriam estar consumindo outro tipo de produção cultural, carimbó, ópera no Teatro da Paz, algo assim já definido como autêntico ou relevante. Mas, em determinado momento, a novidade fica tão popular e tão visível que não dá mais para ser ignorada. Hoje, a internet criou a possibilidade de que essas culturas se difundam sem precisar passar pela grande mídia, sem precisar passar pelas fundações culturais, sem precisar ter o apoio desse tipo de recurso, tanto de financiamento da produção cultural quanto de divulgação do que acontece. Isso cria uma situação paradoxal, de impasse: a música mais popular é inaudível, suas festas de multidões são invisíveis. Qual é a música mais popular no Brasil, hoje? Na relação de músicas mais tocadas nas rádios, nos 30 primeiros lugares, 27 são sucessos sertanejos. Se você analisa os cadernos culturais no Brasil, constata que os donos desses sucessos nunca tiveram nenhuma matéria em suas páginas. Não é uma questão só das instituições que produzem o que tradicionalmente se chama de política cultural, é da totalidade das instituições que legitimam cultura, que dão selo de qualidade ou de existência para alguma coisa como produção cultural no Brasil. Antes, a chamada indústria cultural tinha uma estrutura muito mais centralizada, que controlava com mais eficiência as barreiras e caminhos para produção dos sucessos de massa. Havia gravadoras, havia rádio, televisão, pouco espaço, uma escassez de espaço de divulgação para cada um dos pretendentes ao sucesso. Então, poucos eram escolhidos, e as escolhas eram difundidas de maneira centralizada. Depois, com a existência da internet, há muitos canais diferentes de circulação musical, e o que a gente chamava, antigamente, de indústria cultural corre

atrás do sucesso criado fora de seu controle. É uma situação surpreendente para todos os agentes da produção cultural. Políticas culturais também não vão controlar a nova conjuntura descentralizada.

Fernando: Hermano, você enxerga uma dimensão política no seu trabalho? Quero dizer, ser antropólogo e trabalhar como roteirista em programas de grande apelo popular te capacita melhor, te permite contribuir nessa desmitificação da ideia de cultura popular? Como é que você enxerga sua inserção como antropólogo nesse universo midiático?

Hermano: Meu primeiro trabalho para televisão foi uma série para a TV Manchete chamada “African Pop”, que foi ao ar no final dos anos 1980. Nosso objetivo era retratar a nova realidade urbana da África, com suas invenções constantes de novas tradições elétricas. Naquela época houve a abertura de um pequeno espaço para a produção independente na TV aberta brasileira. A própria existência de produção independente era uma novidade recente. Antes, só grandes empresas tinham acesso aos equipamentos caros de produção e edição audiovisual. Tem a ver também com a digitalização da cultura. Logo depois, eu conheci a Regina Casé e o Guel Arraes e fizemos o “Programa Legal”, na TV Globo. O piloto do “Programa Legal”, o material que fizemos para vender a ideia para a Globo, foi sobre baile funk no Rio de Janeiro, com base no meu trabalho como antropólogo. Isso foi em 1991, antes do arrastão. E foi sobre baile funk porque a gente não tinha dinheiro para pesquisa, então usamos a minha, já feita para outro ambiente, a academia. Eu mostrei o piloto para o Gilberto Velho, meu orientador, e ele ficou espantado: “Isso nunca vai passar na Globo”. Era, realmente, algo bem estranho para estar na Globo. Mas passou na Globo, foi um sucesso. Depois teve o “Brasil Legal”, o “Central da Periferia”, várias séries para o Fantástico. Todos esses programas fizeram um acompanhamento da recente

transformação cultural do Brasil que não tem paralelo na produção acadêmica. Digo isso com pesar e humildade. Muitas vezes, para fazer os programas eu procurava teses sobre o que queríamos retratar, como o tecnobrega paraense, as *lan houses*, o novo forró eletrônico nordestino ou mesmo o sertanejo, e encontrava pouquíssima coisa. Só bem mais recentemente isso tem mudado. A maioria da produção acadêmica ignorou essa espantosa transformação na cultura urbana brasileira, com todas essas cenas pop-culturais das periferias e a produção/circulação disso tudo, de maneira descentralizada, na internet. Mas o que fiz na TV não é valorizado, ou analisado com cuidado, por ser produção para a grande mídia comercial. Há, muitas vezes, uma reação “não vi e não gostei”. Quando participo de qualquer debate, ou escrevo em jornal, sempre o crédito que vem depois é “autor do livro tal, doutor e tal”. Tudo que eu fiz na televisão, como parte de um grupo maior, não é citado, não é levado em conta, é também “invisível”, mesmo tendo sido visto por tanta gente. Então, isso é outro sintoma de esquizofrenia em nossa maneira de pensar a produção cultural, ou a política cultural.

Fernando: Achei interessante o que você falou sobre esse descompasso. Como a televisão, em certo sentido, tem capturado de maneira mais precisa essas transformações, mutações na cultura popular do que a própria academia.

Jonas: Isso poderia estar relacionado com o ritmo da produção televisiva, jornalística, que é mais acelerado que o ritmo da pesquisa acadêmica?

Hermano: Acho que sim, mas acho que também há dentro da academia um policiamento com relação ao que pode ser transformado em objeto de estudo, na disputa para a definição dos temas que são considerados nobres para dissertações ou teses. Quando eu decidi fazer a dissertação sobre baile funk, foi uma sorte ter por perto o

Gilberto Velho, que percebeu imediatamente a importância daquele tema. Outro orientador poderia ter insistido para que eu mudasse de caminho, estudando algo mais “convencional”.

Fernando: Você trabalhou com Howard Becker, *né*? É um cara que tem muita sensibilidade para essas questões.

Hermano: Sim, estudei com ele em Chicago durante um ano de bolsa-sanduíche no meu doutorado. Howie, como ele faz questão de ser chamado por todos seus orientandos, enfrentou algo parecido, por exemplo, ao decidir estudar maconha, quando o estudo desse tipo de drogas ou do “comportamento desviante” ainda não era considerado relevante. Hoje, há muitos trabalhos interessantes sobre baile funk, mas, naquele momento, parecia algo desviante, pouca gente na academia já tinha ouvido falar em hip hop, estilo cultural ainda obscuro antes do sucesso comercial imenso das décadas seguintes. As pessoas tratavam minha escolha com certo humor, mas que refletia um determinado tipo de concepção do que deveria ser estudado ou não, do que é importante estudar em determinadas sociedades. E depois, quando o funk se transformou em uma questão central para a política de segurança, não cultural, do Rio de Janeiro, aí as pessoas disseram “realmente alguém já estudou isso em algum momento”. Mas, no momento da defesa, funk parecia meio uma brincadeira, algo estranho e psicodélico dentro da academia. Meu estudo era sobre festas, teoria da festa, sobre produção de alegria, puro dispêndio efêmero, algo que não parece tão relevante. Mas que talvez seja o que de mais relevante há.

Jonas: Gostaria de retomar o tema da sua participação no ministério do Gilberto Gil. Você escreveu um texto relacionando o tropicalismo com as políticas que ele desenvolveu como ministro da cultura...

Hermano: O ministério do Gil teve uma questão parecida com tudo que estamos falando aqui, que também tem a ver com os métodos

que usamos para definir o que é relevante e o que não é. Uma de suas marcas principais foi tratar a chamada cultura digital e a digitalização da cultura como tema relevante para a política cultural do Estado. Isso resultou no “Cultura Viva” e em vários outros programas que o ministério depois desenvolveu. Ninguém pode negar que essa atitude foi extremamente original, pioneira em relação ao que outros ministérios da Cultura estavam propondo mundo afora. O ministério Gil encarou o digital como elemento central para o pensamento e a prática da política cultural na contemporaneidade internacional. Houve reações que insinuavam que internet, rede social, tudo isso que está acontecendo agora não seria tema nobre para reflexão ou para a atividade de um ministério da Cultura, que poderiam permanecer no Ministério das Ciências e Tecnologia, ou no do Desenvolvimento. Ou que deveriam ser cuidadas pelo mercado. A questão relevante seria música, leitura. A gestão Gil remou corajosamente contra essa corrente. O ministro virou um garoto-propaganda da importância de pensar e de propor novas maneiras de abordar a invenção tecnocultural dentro do Estado. Por exemplo, na Lei Rouanet, agora, há espaço para projetos de cultura digital. A ideia de discutir direito autoral na era da internet, “creative commons”, e toda a polêmica que isso gerou, foi muito importante. Alguém precisava abrir esse debate.

Jonas: Falamos do significado de ser antropólogo e atuar em campos que costumam ser pouco visitados por esse profissional. Algo que para mim parece claro, me corrija, é que você trabalha como produtor cultural, de TV, que faz pesquisa, mas com objetivos diferentes daqueles que seriam, por assim dizer, tipicamente acadêmicos. Em certo sentido, você atua como um crítico, como um nativo que intervém nos debates sobre música e cultura. Ao mesmo tempo, você costuma falar nessas intervenções como um antropólogo que defende, por exemplo, o relativismo. Essa posição intermediária te desafia intelectualmente?

Hermano: Eu sempre penso a minha atuação pública, sobretudo na imprensa, como intervenção performática em determinados debates, não falando exatamente o que eu penso, ou divulgando meus gostos pessoais, mas lançando determinadas provocações que podem levar a conversa para rumos inesperados, inclusive para questionar minhas próprias certezas. É como se eu me jogasse no fogo não para defender minha ideia, mas para que muitas outras ideias, contraditórias entre si, possam circular melhor, em ambiente mais arejado. Detesto debates viciados, polarizados, empacados num mesmo lugar, sem rotas de fuga, sem atalhos para frente. Minha proposta talvez seja tentar inventar uma versão mais carnavalesca do trabalho do diplomata segundo Bruno Latour. Então, por exemplo, aquela observação sobre o relativismo na entrevista para o Estadão era uma brincadeira muito séria.

Jonas: Você construiu uma *persona*.

Hermano: Sim. Talvez todos os meus textos tenham personagens variados como autores. Não é sempre o mesmo personagem. Eles estão ali – e aqui! – para dizer o que eu acharia interessante que alguma pessoa estivesse falando naquele momento sobre aquele determinado assunto. Então, aparecem as brincadeiras, com subtextos complexos, endereçadas para determinadas pessoas e para determinados tipos de debate que estão acontecendo naquele momento. Talvez seja assim também no que eu faço na televisão e foi, de certa forma, o que eu fiz na antropologia.

Jonas: Talvez a gente possa pensar que, em campo, o etnógrafo tem um personagem.

Hermano: Sim, bem Goffman, ou Victor Turner, com liminaridades mutantes. É quase como uma missão que você tem. Alguém precisa fazer isso nessa hora, eu vou fazer. Pura provocação. Para animar o mundo, que por vezes chafurda em abismos tediosos.

Felipe: Uma coisa que eu ia te perguntar quando você falou do funk. Eu fiquei pensando que tem o funk paulista, que tem uma veia política muito marcada. Tem isso? Quer dizer, o funk carioca vem também acompanhado de um discurso político? Gera alguma transformação, motivação social que tenha paralelo com o funk paulista?

Hermano: Minha dissertação de mestrado tinha uma inspiração muito clara e forte de Georges Bataille. Noção de dispêndio. Puro gasto. Potlach. Aquilo que não pode ser “resgatado” por nenhuma produtividade. E daí sua importância política, mesmo que nenhuma política cultural saiba lidar com isso, tão explosivo e alegre. Mas tanto tempo passou, já houve oportunidades para o funk ser apropriado por estratégias produtivas. A mais interessante, ao meu ver, foi a produção de um orgulho, ou autoestima, muito relacionado ao local de origem, de moradia, dos funkeiros. Assim: “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci”, mas com orgulho de ser daquela favela. Acho que isso foi muito determinante. Um brado: “Eu existo”.

Jonas: Produção de visibilidade, *né*?

Hermano: Produção de visibilidade em um momento em que aqueles locais eram considerados como vazios culturais. Mas talvez sem intencionalidade, sem a consciência de que estavam fazendo isso. O discurso do rap paulistano é muito consciente: o que se quer fazer, o debate sobre o racismo no Brasil e tudo mais. No funk carioca isso foi difuso, descentralizado, e feito de uma maneira que parecia uma brincadeira, mas – como toda brincadeira – que era muito séria. E foi determinante na construção de uma nova identidade favelada carioca. Eu passei um réveillon em Ipanema, quando a Nokia construiu um palco gigante na areia. Tinha show do Black Eyed Peas, que era uma banda extremamente popular naquele momento. E também a primeira vez que o Marlboro foi convidado a tocar no réveillon. O

funk carioca nunca teve espaço antes nos palcos oficiais da prefeitura. Uma empresa estrangeira abriu esse espaço para a nova produção cultural da cidade. E deu muito certo. Dezenas de milhares de pessoas pulando. Eu estava no asfalto da Vieira Souto e ouvi umas meninas do morro Cantagalo conversando, elas diziam “olha os brancos dançando a nossa música”. Havia na declaração um orgulho enorme, uma consciência de fazer parte do pedaço da cidade que produziu aquela música que agora estava sendo consumida por “brancos”. Havia também ironia no tom: “Agora eles dançam nossa música”. Tudo muito curioso, e muito político. Eu nunca considerei que política se resume ao discurso da política tradicional, partidária.

Fernando: Essa é outra questão importante, porque, além de haver esse descompasso na academia com relação às transformações da cultura popular, acho que outro problema é a dificuldade para reconhecer a dimensão política que é inerente a esse movimento cultural. O momento atual é bastante propício para que a academia faça essa reflexão, pense a política para além dos seus espaços convencionais, para além do próprio Estado. Vivemos a propaganda “crise” de representatividade, o descrédito nos partidos, nas instituições de classe; ainda assim, em meio a essa descrença generalizada nas instituições, há fenômenos como as manifestações de 2013, que mobilizaram milhões de pessoas. Então, quais são as novas formas de fazer política que podemos identificar no cenário atual?

Hermano: Uma das minhas performances mais inusitadas foi quando a gente lançou o “Central da Periferia”. Eu escrevi um texto, texto longo, e a Globo comprou uma página na *Folha de S. Paulo*, no *O Globo* e em vários outros jornais, e publicou. Era um texto enorme, que as pessoas tinham dificuldade de ler, porque para ele caber em uma página inteira de jornal o tipo ficou muito reduzido. Eu apontava petulantemente as grandes novidades culturais do Brasil na última década.

da. “Central da Periferia” é de 2006. Uma novidade era essa produção, essa indústria cultural periférica que apareceu em vários lugares, por exemplo, o funk carioca, o tecnobrega de Belém do Pará, o forró pop nordestino. Cada um com desenvolvimento de um modelo de negócio diferente, muitas vezes de capitalismo selvagem. Um não sabendo direito o que o outro estava fazendo, tudo acontecendo de maneira fragmentada, fragmentária e fragmentadora. E do outro lado, a outra novidade foi o aparecimento de grupos também periféricos que pensavam a cultura como estratégia de inclusão social. Na época, os grupos mais conhecidos eram o Afroreggae e a CUFA, com suas redes em todo o Brasil. Mas havia muito mais. Em qualquer lugar que eu chegava, havia um grupo cultural, coletivos disso ou daquilo, muito politizados e inventando uma nova forma de fazer política através da cultura, pensando a arte como uma maneira de se incluir socialmente em um cenário novo. E não necessariamente essas duas novidades dialogavam entre si. A maior parte desses grupos politizados tinha preconceito com relação a essa nova indústria cultural periférica. Essa tensão enriquecia mais o que acontecia no Brasil todo.

E eu escrevi isso tudo nesse texto de apresentação do “Central da Periferia” e isso foi publicado nos jornais em um espaço comprado pela Globo. Tem esse texto na internet, eu publiquei em vários outros lugares depois. Mas quem estava falando ali? Era a TV Globo? Era o discurso oficial que a Globo estava inventando naquele momento sobre cultura brasileira? Mas todo mundo na Globo, que não deve ser pensada como entidade com pensamento único, não necessariamente concorda com aquilo que eu escrevi – e mesmo na minha opinião, o texto continha análises arriscadas e possivelmente precipitadas, então, aquilo criava uma confusão que me interessava criar naquele momento.

Jonas: Um exercício de estranhamento, de desnaturalização. Você acha que tem um pouco do Hermano Vianna antropólogo nessa atitude?

Hermano: Eu acho que essa mesma atitude pode acontecer no ambiente da antropologia, da imprensa, da academia, da grande mídia. É sempre para criar um lugar entre os vários lugares e confundir os limites entre eles. Escrever em uma coluna de uma maneira mais acadêmica e o estilo para uma dissertação ser considerado jornalístico demais para academia. Jogar em várias posições, de certa maneira, para confundir. Você pergunta se isso é antropologia. Eu acho que a antropologia me ensinou esse “jogo” e me incentivou a ser assim, de alguma maneira.

Jonas: Eu estou falando mais da parte da área de antropologia, é evidente que eu vou puxar para esse lado. Quando trouxe a história do relativismo, sua afirmação, e agora essa da identidade, são momentos em que você coloca *persona*.

Hermano: Meu tom naquela entrevista era quase de chacota. Eu falei: “O relativismo não está mais na moda”. É considerar isso, uma questão tão séria academicamente, como uma questão de moda ou não moda. Então, é uma maneira de deslocar esse debate para outro lugar que não é o lugar oficial, é o fora de lugar, talvez o não lugar.

Felipe: Mas esses dois caminhos que você falou...

Hermano: Não é muito sério, eu não quero ser levado a sério em nenhum desses lugares. Ao mesmo tempo, tudo é sério demais. Como um jogador que leva a sério a partida de RPG, por mais ridículo que possa parecer para quem está de fora. Mas, quem realmente está de fora?

Felipe: Os pontos de cultura, o que aconteceu depois? Tiveram um desdobramento? As coisas convergiram um pouco dentro da política pública? Como você vê esse processo de captura e transição?

Hermano: O que o Gil fez no Ministério da Cultura também era uma performance tropicalista (não falo por ele, não sei o que ele pensaria dessa minha afirmação afoita). Tinha uma intencionalida-

de, uma maneira de pensar e questionar o que deve ser o ministro, o que o ministro deve fazer e o que não pode fazer. Ele não fez o Kofi Annan acompanhá-lo tocando bongô enquanto tocava na ONU? Aquilo é política sim. Foi capturada? No ministério ele fazia campanha pelo *software* livre e ele fez uma excursão, durante o período em que era ministro, patrocinada pela Microsoft, o inimigo número um do *software* livre. Quem capturou quem? A Microsoft, hoje, é bem mais aberta ao software livre. Claro que não foi o Gil que criou essa abertura. Mas o que parecia contraditório naquela época não é mais tanto assim. O mundo dá muitas voltas. E tudo é cada vez mais complexo, não adianta tentar simplificar.

Jonas: Já que você tocou no tropicalismo, gostaria de retomar essa questão do “Esquental!” como um tipo de produção cultural que tem viés político em alguma medida. Você pensa que ali se faz política cultural atualmente? E gostaria de pedir para você relacionar, se isso fizer sentido pra você, o programa “Esquental!” com o programa do Chacrinha e com o tropicalismo.

Hermano: O “Esquental!” foi um projeto completamente diferente de tudo que eu fiz na televisão. Todos os outros programas começaram com uma ideia que era nossa (e eu falo nossa porque eu sempre trabalhei com um grupo que inclui o Guel Arraes e a Regina Casé). Essa ideia era apresentada para a TV Globo, que aceitava ou não, e definia dia e horário para a exibição. Com o “Esquental!”, foi diferente. A Globo queria um programa de auditório, no domingo, na hora do almoço. Nunca tínhamos feito um programa de auditório antes, nossa especialidade era programa na estrada, buscando e documentando novidades, coisas que geralmente não tinham espaço na televisão. Isso era algo bem consciente. Queríamos exhibir determinadas coisas que estavam acontecendo no país e que não estavam representadas na televisão. Começou com o baile funk na televisão na época em que ninguém falava sobre baile funk. Mas o “Esquental!” é um pro-

grama de auditório, gravado no estúdio. Nossa pergunta foi: “Será que é possível fazer o que queremos na televisão nesse contexto, com ar condicionado ligado?”. E a gente foi aprendendo a fazer isso. Em vez de ir aos lugares e gravar as coisas no local de origem dessas manifestações culturais, trazemos para o estúdio e misturamos essas coisas, o auditório vira um ponto de encontro, onde Fernando Henrique Cardoso já conversou com Marcelo D2, ou a Orquestra Sinfônica Brasileira já tocou com cantores sertanejos. Uma das inspirações para fazer isso foi o Chacrinha, a maneira como ele brincava com a linguagem da televisão e produzia uma outra coisa, aquela confusão bem intencional. Os momentos mais interessantes que eu vi no “Esquenta!” foram quando perdíamos o controle do que estava acontecendo ali naquele estúdio, e a mistura de convidados com a plateia passava a controlar o programa, propondo ações que não estavam no roteiro. O Roberto DaMatta esteve no “Esquenta!” certa vez para discutir acidentes de trânsito. E ele declarou exatamente isto: “Aqui é um espaço de discutir coisas sérias em um ambiente totalmente carnavalesco”. O auditório é um laboratório, onde testamos possibilidades para essas coisas coexistirem. A inspiração é certamente tropicalista.

Jonas: O surgimento do “Esquenta!” parece coincidir com a emergência da chamada “nova classe média”.

Hermano: Acho que, na verdade, o “Central da Periferia” é que coincidiu com esse momento de emergência, mas nada foi pensado para ser assim. Documentamos o processo na hora em que acontecia. Viajamos pelo Brasil, montando grandes shows na periferia, com as atrações locais. No Recife, foi no Morro da Conceição; em Porto Alegre, foi na Restinga, e assim por diante. Eram lugares que nunca tinham aparecido na televisão daquela maneira. Naquela época, as *lan houses* dominavam, mas os computadores já estavam entrando

nas casas. Quando a gente pensou o “Esquenta!”, eu já falava “esse é um programa pós-classe C”. A gente quer saber qual o novo rumo do país depois do crescimento dessa nova classe social, se é que pode ser definida como classe social. Eu queria pensar isso. Já estávamos pensando numa periferia já autoinserida na produção cultural brasileira, já era o pós-periferia. E mesmo hoje, com toda a crise, penso que a periferia não vai voltar mais para o lugar onde queriam – e muita gente ainda quer – que ela ficasse. Não tem volta.

Jonas: Vocês não precisavam viajar mais até esses locais porque, nesse segundo momento, eles já estavam presentes no ambiente virtual e global da internet.

Hermano: Isso. A maior parte dos sucessos produzidos hoje é difundida pela internet, mas produzida localmente, com a mídia local. Os criadores podem controlar melhor o que estão disponibilizando. Hoje, uma cidade como Campo Grande, Mato Grosso do Sul, pode se transformar numa capital da produção musical brasileira, sem precisar da mediação de Rio e São Paulo para a nacionalização. Isso já aconteceu, essa “periferização” do que era o centro do Brasil. Quando a música sertaneja começou a fazer sucesso no Rio de Janeiro, era uma inversão total do padrão de produção cultural no Brasil, onde o Rio difundia o que seria nacional desde os anos 1930 com as rádios e, depois, com a TV. Vai ser assim, cada vez mais complexo. Não tem volta mesmo.