

# Estudos culturais e estudos de mídia: modos de apresentação dos sujeitos em programas televisivos\*



*Simone Maria Rocha*

*Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ)  
Professora do Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação Social da UFMG  
E-mail: smarocha@ig.com.br*

**Resumo:** Através da abordagem do tema das representações, segundo perspectiva dos estudos culturais, este artigo busca compreender o modo pelo qual os sujeitos moradores de favelas são posicionados dentro das narrativas televisivas. A partir de princípios metodológicos da análise de conteúdo articulada à noção de gênero televisivo, buscamos estabelecer uma investigação comparativa entre dois programas, ambos exibidos pela Rede Globo de Televisão: *Linha Direta* (2004) e *Cidade dos Homens* (2002).

**Palavras-chave:** identidade cultural, moradores de favelas, programas televisivos, representação.

*Estudios culturales y estudios de medios: modos de presentación de los sujetos en programas televisivos*

**Resumen:** A través del abordaje del tema de las representaciones, según perspectiva de los estudios culturales, este artículo busca comprender el modo por el que los sujetos que viven en chabolas (favelas) se posicionan dentro de las narrativas televisivas. A partir de principios metodológicos del análisis de contenido articulado a la noción de género televisivo, buscamos establecer una investigación comparativa entre dos programas, ambos exhibidos por la Rede Globo de Televisão: *Linha Direta* (2004) y *Cidade dos Homens* (2002).

**Palabras clave:** identidad cultural, vecinos de chabolas (favelas), programas televisivos, representación

*Cultural studies and media studies: the presentation of subjects in television programs*

**Abstract:** Dealing with the concept of representation, according cultural studies perspective, the aim of this paper is to catch which are the positions of subjects slums dwellers building by television narratives. From the methodological principles of the content analysis articulated to gender television analysis, we search to make a comparative investigation among two Brazilian programs diffused by Rede Globo of Television: *Linha Direta* (2004) e *Cidade dos Homens* (2002).

**Key words:** cultural identity, representation, slums dwellers, television programs.

A partir do lançamento do filme *Cidade de Deus* (2001) observamos um aumento na produção de programas televisivos cujo tema dava visibilidade às favelas e aos seus moradores. Essa produção aproveitou a importância que a televisão possui dentro da realidade brasileira e contribuiu para trazer à tona uma visão das favelas que problematiza algumas das formas pelas quais elas e seus moradores costumam ser representados. Diante disso, e a partir do tema das representações segundo perspectiva dos estudos culturais, buscamos compreender o modo pelo qual esses sujeitos são posicionados dentro das narrativas televisivas. Conforme Hall (2000), quando se tenta rearticular as relações entre os sujeitos e as práticas discursivas a questão da identidade emerge ficando evidente que é por meio das interações comunicativas que elas são construídas.

Este artigo possui cinco seções: na primeira, apresentamos a abordagem dos estudos culturais sobre a representação e a natureza comunicacional da identidade;

\* “Este artigo traz resultados parciais do projeto de pesquisa “Comunicação, cultura e política: dimensões da representação”, que conta com o apoio do CNPq, a quem agradecemos pelo auxílio concedido.

na segunda, abordamos a televisão; na terceira, apresentamos o método utilizado, o *corpus*, os operadores descritivos e as categorias de análise. Na quarta trazemos a análise e, por fim, alguns achados acerca da investigação proposta.

### 1. Definindo representação: estabelecendo uma posição

Raymond Williams (1976:269) distingue dois sentidos da palavra “representação”. No mundo da arte significa “reprodução acurada”. Em tempos mais recentes se refere a como a realidade é apresentada nos estudos culturais e nos estudos de *media*. Hall vê representação de uma forma mais ampla, como a produção de significado dos conceitos através da linguagem, mas segue Williams ao se referir a ela como um construto político em processos sócio-culturais, o qual constitui uma das práticas centrais que produzem cultura. Representação é central para o processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Hall está entre aqueles que conceituam representação como uma construção social, ou seja, como sendo realizada através daquilo que ele chama de um *mapa conceitual* (1997). Somente compartilhando um mapa similar as pessoas podem se comunicar de forma significativa. É nesse sentido que “cultura” pode ser entendida como “significados ou mapas conceituais partilhados”.

O significado não é inerente às coisas, mas é construído e produzido como o resultado de uma prática significativa – a que faz as coisas adquirirem sentido. Esta é a visão construtivista sumarizada por Hall (1997:15) que reconhece o caráter público e sócio-cultural da representação e, portanto, reconhece que nem as coisas em si mesmas nem as formulações individuais podem fixar significado na representação (Berger e Luckmann, 1966). O significado é construído através dos signos em um sistema representacional.

Essa discussão é fundamental para entendermos como as identidades se inscrevem nessa dinâmica interacional. O conceito de

identidade pode ser sintetizado conforme o considera Vera França, qual seja uma noção móvel e multifacetada e que se realiza na ordem da representação. Para ela (2004:12) “é preciso buscá-las nas práticas comunicativas, na arena móvel das enunciações”. Nesse ponto é interessante a preferência de Hall pelo termo identificação ao termo identidade para evidenciar a idéia de processo nunca completo, de uma prática constante de significação. A partir desse pressuposto, Hall situa o conceito de identidade como estratégico e posicional:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. Elas são o resultado de uma bem sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso (...). Isto é, as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo”, sempre, que elas são representações (...) (2000:111-112).

A representação é uma construção simbólica e intersubjetiva que auxilia os sujeitos a compreenderem o contexto em que vivem. Ao negociarem os entendimentos que têm dos mundos objetivo, social e subjetivo, eles constroem suas identidades e reafirmam seus pertencimentos. Além da linguagem e das práticas discursivas, outros recursos são levados em conta nesse processo, tais como a história e a cultura. Conforme Hall,

Elas [as identidades] têm a ver com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tor-

nar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (Idem: 108).

A construção das representações e das identidades é feita narrativamente. O sentido que conferimos ao mundo e à nossa posição nele se configura quando organizamos nossas experiências de maneira a conferir-lhes causalidade e ordenamento. Assim, as narrativas televisivas são vistas como recursos simbólicos capazes de orientar a formulação de representações e identidades que definem o modo como os sujeitos são percebidos e avaliados mutuamente.

## 2. Televisão, gênero e vida social

A televisão é um meio de comunicação que se destina a um público anônimo e heterogêneo e se caracteriza pela veiculação de imagens, sons e textos de forma fragmentada e inserida em um fluxo contínuo de conteúdos diversificados e de diferentes gêneros. Ela é, ainda, uma importante dimensão do social, pois dá a ver muitas realidades distintas. Mas, olhar para a televisão não significa olhar para a vida social em sua totalidade posto que nenhuma construção consegue contê-la. Para França:

A antiga metáfora da televisão como janela para o mundo mantém sua pertinência: a janela mostra e esconde, incorpora o dentro e o fora. Ela entra e transforma nossa intimidade doméstica; ela abre para fora e nos dá acesso ao mundo exterior. Mas não é exatamente ‘o mundo’ que passa em frente de uma janela – é a rua, a hibridação confusa e perigosamente instável das ruas (2006:43).

Isso nos ajuda a pensar que as realidades veiculadas são construídas, e não o objeto “em si” a que fazem referência. Nesse sentido, é importante pensar sobre a complexidade do signo televisivo, que envolve elementos visuais, auditivos e verbais, ao mesmo tempo em que é preciso ressaltar que se trata de construções, não podendo ser consideradas o real em

si. Conforme Hall (2003:393), “não há grau zero em linguagem. Naturalismo e ‘realismo’ é o resultado, o efeito, de certa articulação específica da linguagem sobre o ‘real’. É o resultado de uma prática discursiva”. Assim, o modo como a televisão dá a ver diferentes universos é mediado pela forma como ela opera na realidade. Nesse sentido, os produtos que nela circulam conferem visibilidade a discursos que estão presentes na sociedade.



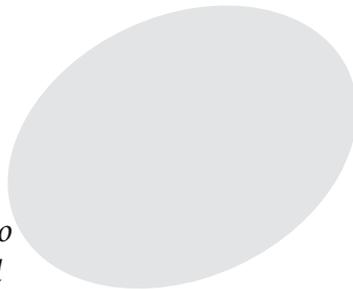
*É importante pensar sobre a complexidade do signo televisivo, como é preciso ressaltar que se trata de construções, e não da realidade em si*

As especificidades da televisão passam também pelo seu dispositivo, mas nossa ênfase aqui recairá na abordagem do gênero como uma instância geradora de uma expectativa de comunicação midiática, de orientação primária da recepção. Os gêneros do discurso são, segundo definição proposta por Bakhtin (1993),<sup>1</sup> tipos de enunciados relativamente estáveis do ponto de vista temático, composicional e estilístico, elaborados por cada esfera de utilização da língua. Mas os gêneros não são propriedades exclusivas do texto. Conforme afirma Martin-Barbero (2001), estes são definidos pelos usos que se fazem deles (usos que são mediados por diversas competências, expectativas e modos próprios de ver do espectador), ainda que exista uma intencionalidade por parte do emissor. No caso da televisão, sua categorização rígida é dificultada pelas constantes mo-

<sup>1</sup> A definição proposta por Bakhtin diz respeito, sobretudo, aos gêneros textuais, não estando diretamente relacionada aos gêneros televisivos. Mas utilizamos aqui o conceito como um ponto de partida por se tratar de um marco teórico para a discussão de gêneros e por acreditar que certos aspectos de sua definição estão presentes, em maior ou menor grau, em outros tipos de texto.

dificações e pela marcada hibridação pelas quais passam seus produtos. Eles se apresentam, na verdade, a partir do reconhecimento de algumas regularidades e se renovam a todo o momento a partir da mistura com diferentes gêneros, com a criação de novos e com a atualização a partir de diferentes formatos. O gênero televisivo funciona, portanto, mais como uma *promessa* (Jost, 2004) do que será oferecido, e que pode se concretizar ou não. Para Jost, os gêneros contêm uma promessa constitutiva como, por exemplo, a de uma comédia é fazer rir, e todos compartilham dessa noção.

*O uso da linguagem não é desprezioso; a construção do texto envolve estratégias e escolhas que dizem respeito à escritura do meio e à discursividade social*



A noção de gênero que adotamos aqui, em televisão, diz respeito à categorização proposta por Elizabeth Duarte (2006) que, com base no modelo de Jost, denomina-os como macro-articulações semânticas, capazes de abrigar produtos com poucas características em comum. A autora, ao buscar uma maior abstração de tal noção, procura articulá-la às de subgênero, formatos e níveis de realidade a que cada produto televisivo faz referência.<sup>2</sup> Segundo a autora (2006:22) devemos compreender a noção de gênero,

<sup>2</sup> Não cabe delinear no escopo deste artigo a discussão entre realidade e ficção. Para o que propomos basta esclarecer que estas formas de apresentação se diferenciam na medida em que a realidade discursiva 1) referencia diretamente o mundo exterior, como no caso do telejornal; 2) é ficcional como nas telenovelas e séries; 3) é criada artificialmente não tendo como referência o mundo exterior. Compreendemos que a televisão não mostra a realidade e, sim, apresenta-a de forma própria, bem como acreditamos que o universo ficcional tem possibilidades tão próximas da realidade quanto outras.

Como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando sobre nele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses sim procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação.

De acordo com tal proposta, os subgêneros seriam da ordem da atualização, e os formatos da realização, trazendo as especificidades dos programas (cenários e estratégias), ou seja, os subgêneros e os formatos seriam procedimentos de construção discursiva. Para Duarte (2006:23), “cabe ao telespectador o reconhecimento do tipo de realidade que lhe está sendo ofertada e do regime de crença que ela lhe propõe, bem como a verificação da coerência entre suas propostas e o discurso ofertado”. A discussão sobre os gêneros fez-se *myster* aqui para tecermos observações sobre a comunicação televisiva. Ela também será importante no desenho metodológico proposto para a pesquisa, apresentado a seguir.

### 3. A proposta metodológica: conhecer o conteúdo para abarcar o continente

Pensamos num desenho metodológico para a seguinte questão: quais são as posições dos sujeitos moradores de favelas construídas pelas narrativas televisivas? Sendo assim, propomos uma análise de conteúdo associada ao gênero ao qual cada programa pertence, com vistas a capturar a recorrência dos termos e sua contribuição para os processos de significação do texto. Em sua revisão sobre análise de conteúdo clássica (AC), Martin Bauer (2002:191) nos diz que é uma “técnica para produzir inferências de um texto focal, para o seu contexto social de maneira objetiva”. Para este autor a AC reconstrói representações em duas dimensões principais: a sintática, que evidencia o caráter quantitativo da metodologia (descreve meios de expressão e influência, faz-se uma observação do vocabulário, da frequência dos termos, das características de estilo e de gramática), e a semântica, que traz à tona seus procedi-

mentos mais qualitativos, pois está mais relacionado com as inferências que se fazem a partir das relações entre as palavras. Para Albert Kientz (1973:69), a “análise de conteúdo permite revelar (no sentido fotográfico) os modelos, as imagens, os estereótipos que circulam na cultura de massa”.

A operação consiste em recortar o texto – aqui considerado como cada programa – em unidades menores, os operadores descritivos, a fim de construir mapas de codificação do mesmo. Em seguida escolhemos os termos para cada operador. A próxima etapa constitui-se da contagem dos termos. A partir da utilização dos mapas, podemos realizar uma leitura dirigida para os elementos considerados relevantes para a pesquisa. Contudo, é preciso retomar que o uso da linguagem não é desprezioso. A construção do texto envolve estratégias e escolhas que dizem respeito à escritura do meio e à discursividade social. Neste ponto é relevante esclarecer que a AC deve sempre exceder a uma operação descritiva e se dedicar também às condições que engendram a produção de significados. Por isso nossa proposta convoca a *noção de gênero televisivo como chave de análise dos mapas de codificação*, uma vez que eles são grandes contextualizadores dos programas em suas realidades de produção. Em suma, o que propomos é um procedimento que articula uma análise quantitativa de conteúdo, com uma análise qualitativa do gênero. Concordamos com Mauro Porto, que afirma:

Se o pesquisador está interessado na identificação dos padrões gerais do conteúdo da mídia e também na identificação de processos mais subjetivos de construção de sentido, ele ou ela necessita combinar análise de conteúdo com algum tipo de análise textual mais detalhada. Apesar do fato de que os autores vinculados aos estudos de recepção geralmente rejeitam a análise de conteúdo devido às suas limitações epistemológicas, alguns autores ressaltam que as potencialidades deste método não foram ainda compreendidas de forma adequada (Thomas, 1994) e que enfoques quantitativos e qualitativos podem ser combinados na análise de conteúdo (2007:101).

Um último esclarecimento. O procedimento da AC é comumente utilizado para análise de textos impressos. Porém, nos propomos a adotá-lo para textos televisivos. Sendo assim, nos deparamos com um objeto de estudo complexo que se insere na lógica da televisão e de seu fluxo. Para dar conta de tal desafio, nos baseamos no trabalho de Diane Rose (2002), que realizou uma pesquisa sobre representações da loucura na TV britânica a partir da AC. Para tanto, ela criou alguns operadores descritivos que dessem conta da dimensão audiovisual do seu objeto: os mapas de codificação dos elementos audiovisuais.

### ● Caracterização do *corpus* e operadores descritivos

A composição do *corpus* se deu pelos seguintes procedimentos: primeiro fizemos uma varredura no horário nobre da televisão após o fenômeno inicialmente apontado.<sup>3</sup> Em seguida, optamos por programas que fossem mais acessíveis e de mais fácil identificação por parte das emissoras.<sup>4</sup> Dessa busca chegamos a três programas, todos exibidos pela Rede Globo de Televisão, no horário nobre.<sup>5</sup> Dois se enquadravam na categoria de *informativo* de acordo com a categorização da própria emissora:<sup>6</sup> *Globo Repórter e Linha Direta*. O terceiro, a série *Cidade dos Homens*, se enquadraria na categoria *entretenimento*. A escolha por um quarto programa,

<sup>3</sup> O interesse por retratar as favelas já vinha sendo trabalhado de várias formas, inclusive por movimentos de democratização de imagens etc. Referimos-nos aqui ao movimento de midiaticização da violência, principalmente das favelas, que começou a se expressar na aproximação de alguns produtores profissionais com projetos e oficinas de vídeo comunitárias que envolvem os próprios moradores.

<sup>4</sup> Há muito conteúdo disponível nos telejornais – cuja recuperação seria uma tarefa árdua e dispersiva – e em programas de outras emissoras como o seriado *Turma do Gueto*, exibido pela Rede Record em 2002. Contudo, essa produção apresentou problemas na direção dos atores, no diálogo e na dramaturgia, como pobreza da textura técnica e da imagem. Assim, optamos pelos programas de uma mesma emissora para guardar afinidade com seu padrão de produção.

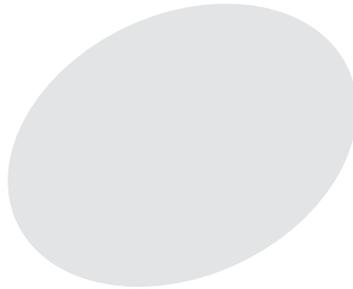
<sup>5</sup> Agradecemos à TV Globo que, via projeto Globo e Universidade, liberou material necessário à análise.

<sup>6</sup> Para maiores esclarecimentos sobre essas categorias cf. Souza, 2002.

fora do horário nobre da mesma emissora, Central da Periferia, também classificado como *entretenimento*, foi feita para garantir certo equilíbrio na análise.

Um primeiro mapeamento de cada programa foi feito a partir de ficha de análise (cf. Casetti e Chio, 1999) contendo seus dados técnicos mais gerais. Para a construção dos mapas dos elementos textuais optamos por um referencial que procurasse atender à questão central da pesquisa<sup>7</sup>. Tal problema possui duas palavras-chave: “moradores” que faz referência a sujeitos e “favelas” que se refere a lugar. Assim foram estabelecidos dois operadores descritivos como referências de codificação:

*A vitória do bem sobre o mal, final típico do melodrama, em Linha Direta, está sempre em aberto e depende da participação dos telespectadores*



1) Sujeitos: incluímos o número de ocorrências durante cada programa de todas as palavras que se referem aos sujeitos vinculados diretamente às favelas (inclusive pronomes pessoais e nomes próprios – que foram alocados de acordo com os sujeitos aos quais faziam referência) e elegemos os seguintes termos: morador de favela, favelado, traficante, criminoso, culpado, vítima,

<sup>7</sup> Julgamos necessário evidenciar maneiras pelas quais as favelas e seus moradores vêm sendo representados nos mais diferentes discursos. Estudos desenvolvidos nas Ciências Sociais (Valadares, 2005; Silva, 2002; Rinaldi, 1998; Zaluar e Alvito, 1998) vêm se dedicando a discutir tal fenômeno e indicam pelo menos dois eixos preferenciais de representação. O primeiro é a noção de ausência pelo qual as favelas são definidas pelo que elas não são e não possuem: um espaço destituído de infra-estrutura urbana, sem leis, regras ou ordem – uma expressão do caos. Outro eixo é o da homogeneização, ou seja, desconsidera-se a historicidade e as peculiaridades de cada espaço e a homogeneidade se torna a tônica quando se trata de representá-lo. Dessa homogeneidade surgiu uma das representações sociais mais fortes em relação aos sujeitos moradores: a de serem criminosos em potencial. Conforme Silva (2002, p. 08) há, também, uma visão romântica segundo a qual os moradores seriam encarados como “vítimas passivas e intrinsecamente infelizes de uma estrutura social injusta”.

suspeito, trabalhador. O termo “outros” refere-se aos sujeitos não considerados pertencentes às favelas, como policiais, moradores de outras localidades etc.

2) Lugar: incluímos o número de ocorrências durante cada programa de todas as palavras que se referem ao lugar “favela” e destacamos os seguintes termos: comunidade, favela/morro, periferia, lugar de violência, lugar da ausência e da falta, escassez simbólica (ausência de projetos culturais, equipamentos sociais etc), lugar do caos (a polícia não entra, o Estado não controla), cidade. O termo “outros” refere-se a lugares como Brasil, EUA, Iraque etc.

Já a elaboração do mapa de codificação dos elementos audiovisuais seguiu o estudo realizado por Rose (2002) uma vez que a autora deixa clara a importância de se levar em conta os ambientes nos quais as cenas ocorrem, bem como uma descrição pormenorizada da narrativa analisada. Assim, adotamos os seguintes operadores:

1) Ambiente de cena: descrição dos ambientes nos quais as principais cenas se desenrolam: internos e externos.

2) Descrição da narrativa: descrição da história narrada (quem narra, o fio condutor, o momento de clímax, a resolução). Descrição dos movimentos de câmeras, trilha sonora, iluminação etc, para que seja possível compreender o quanto elementos visuais contribuem no posicionamento dos sujeitos.

Para realização da análise construímos duas categorias como forma de interpretar a construção dos mapas. A primeira diz respeito aos “modos de apresentação do sujeito” para evidenciar qual é a posição que os discursos tentam construir quando representam os moradores de favelas. A segunda refere-se ao “lugar das favelas”, ou seja, qual a posição atribuída pelas narrativas; se são tratadas como exógenas ou pertencentes à cidade e a relação que se estabelece entre lugar e sujeito. Em virtude dos limites deste texto, apresentaremos somente a análise de dois programas: *Linha Direta* e *Cidade dos Homens*.

#### 4. Seguindo as pistas: modos de apresentação do sujeito e o lugar das favelas

*Linha Direta* é exibido desde maio de 1999, às quintas-feiras, 22:30h. É definido no sítio da emissora como um programa de jornalismo que teria ganhado “força mobilizadora na captura e denúncia de bandidos foragidos”, tendo o “selo da justiça”. Segundo o editorial, o *Linha Direta* faz a sua parte e cumpre um importante papel social como prestador de serviços na área da justiça, ajudando na localização de foragidos”. O episódio analisado, cujo nome é “Invasões Bárbaras”, traz a história de Dudu da Rocinha, traficante que teria invadido a favela em 2004, matando “pessoas inocentes para alcançar seu objetivo: assumir o controle do tráfico da Rocinha”.

O programa pertence a um gênero híbrido que pode ser chamado de *telejornalismo dramático*.<sup>8</sup> Uma pista dessa classificação pode ser encontrada nos créditos de abertura de cada episódio: a presença de um componente jornalístico, entendida através da inscrição *Reportagem* sob responsabilidade

a ser reconstituída através do artifício da simulação. *Linha Direta* aponta, também, para um tipo de gênero bastante estabelecido entre o público brasileiro, o melodrama.<sup>9</sup> Dessa forma, o caráter jornalístico é revestido pelo tom melodramático. Isso pode ser percebido nos trechos dramatizados em que os atores fazem a reconstituição do fato.

Aqui percebemos o rompimento com o uso da câmera fixa e com o tradicional plano americano do telejornalismo. A câmera, elétrica, tenta se adequar às situações de tensão mostradas. O uso dos *close-ups* máximos, da câmera bêbada, e das subjetivas que simulam os olhos dos personagens, também é comum. Tudo acompanhado por trilhas sonoras e efeitos apropriados. Mas o programa procura manter seu *status* jornalístico, expresso pela tentativa de assegurar uma relação direta com o mundo exterior, reforçando a idéia de que os fatos jornalísticos são objetivos e, portanto, verdadeiros. Tal efeito é reforçado quando, por exemplo, ao apontar para a falência das instituições de segurança pública, “convoca-se” o telespectador à caça dos criminosos. Ao tecer a narrativa com os

Quadro 1: síntese dos elementos de codificação textual em *Linha Direta*

SUJEITO		LUGAR	
Morador de favela	23	Comunidade	4
Favelado	0	Favela/morro	33
Traficante	65	Periferia	0
Criminoso	30	Lugar de violência	7
Culpado	1	Lugar da ausência e da falta	3
Vítima	0	Escassez simbólica	1
Suspeito	3	Lugar do caos (a polícia não entra, o Estado não controla)	2
Trabalhador	6	Cidade	24
Outros (policiais, moradores de outras localidades etc)	149	Outros (outras localidades que não sejam as favelas)	7

de um jornalista, e a presença de um componente dramático expresso pela legenda *Roteiro*, a partir do qual a reportagem passa

<sup>8</sup> Sobre a discussão de telejornalismo dramático cf. também Lana, 2007.

<sup>9</sup> Surgido com os folhetins encontrados nos jornais do século XIX e recuperado nas radionovelas e telenovelas, o melodrama apresenta-se baseado na estética romântica que tem como constantes a exploração de temáticas vinculadas às emoções e a eterna oposição entre o bem e o mal (sempre resolvida com a punição do mal no desfecho da narrativa)

elementos de um melodrama, o programa ressalta a dualidade entre o bem e o mal planejando as personagens. Os episódios descrevem as vítimas de uma maneira bastante típica: pessoas brilhantes que tinham muitos sonhos e um futuro promissor, mas que tiveram suas vidas interrompidas de maneira cruel. A vitória do bem sobre o mal, final típico do melodrama, em *Linha Direta* está sempre em aberto e depende da participação dos telespectadores.

A partir do quadro acima, temos um grande número de referências aos termos “traficante” e “criminoso” que, juntas, somam 95 ocorrências. Ao acionar o gênero, percebemos que essas menções dizem respeito aos sujeitos envolvidos com o tráfico, principalmente às figuras de Dudu (tratado ora como traficante ora como criminoso) e Lulu (tratado somente como criminoso). Isso pode ser explicado através da centralidade de Dudu na trama em questão, uma vez que é ele o personagem procurado e é apenas a ele que são atribuídos os crimes que ocorreram. Sob esse aspecto há um contraste entre as ideias de “criminoso” e “suspeito”, pois o veredicto já está dado *a priori* pelo programa. Quanto à única menção do termo “culpado”, proferida durante a simulação do julgamento de Dudu, acreditamos que se deve ao fato de que, ainda que culpado possua uma conotação negativa, a mesma é muito menor do que a valoração atribuída a “criminoso”.

Se, por um lado, é interessante perceber de antemão que não há uma preocupação explícita em retratar os sujeitos moradores – mencionados 23 vezes – enquanto atores sociais específicos, por outro, a dicotomia bem x mal (traficante x moradores) revela a tendência em valorá-los de maneira positiva. Os traficantes não são tidos como moradores legítimos de tal ambiente. Já no que diz respeito a “trabalhador”, notamos uma significação que o relaciona aos moradores, uma vez que o programa dá a ver caminhos possíveis a serem seguidos por eles. Em relação à não ocorrência do termo “favelado” atribuímos tal fato à preocupação dos programas televisivos com o politicamente correto, uma vez que

ficou evidente a importância do uso da linguagem como produtora de realidade e, por conseguinte, de estigmas. Por fim, a não ocorrência do termo “vítima” pode ser explicada pelo fato de que o programa optou por dar visibilidade aos crimes de Dudu cometidos contra pessoas externas ao ambiente da favela e contra os próprios moradores, levando-nos a entender que todos, de um modo geral, se tornaram vítimas desse criminoso.<sup>10</sup>

Quanto ao “lugar das favelas”, sua compreensão não pode ser desvinculada do fato o episódio “Invasões Bárbaras” ser o primeiro da série “Chefes do Tráfico”. Neste contexto, as favelas ganham o peso de um personagem, ao contrário do que costuma ocorrer com os cenários dos demais episódios. Para atribuir um “lugar” às favelas na trama, há uma recuperação dos anos 1920, período em que a Rocinha teve seus primeiros barracos, como período de paz e felicidade. Há uma tentativa de romantização, situando-as em um passado mítico, puro. Em seguida, há um corte para 60 depois e a afirmação da disputa pelos pontos de droga. Aqui se encenam barracos escuros, muitas armas, drogas e pessoas encapuzadas que são retratados a partir de movimentos de câmera rápidos que visam enfatizar o clima de ação e tensão. Esse movimento ajuda a compreender como as favelas são representadas pela óptica do programa, porque essa relação associa de maneira bastante evidente a entrada do tráfico a uma valoração negativa do lugar.

Esse movimento não só destituiu os demais problemas advindos da falta de estrutura, saneamento, transporte como a própria complexidade da questão do tráfico, não sendo capaz de observar seu aspecto processual, possibilitando a interpretação de que o mesmo surgiu de maneira espontânea, com uma origem histórica delimitada. É como se o ambiente das favelas tivesse sido corrompido pelo aparecimento repentino do tráfico e esse fosse seu único problema. Se na análise anterior percebemos que os traficantes

<sup>10</sup> Assim, realocamos as possíveis referências a vítimas para “Moradores de favelas” ou para “Outros”.

foram tratados como aqueles que “vêm de fora”, o que acontece em relação ao “lugar” é semelhante, ou seja, as favelas são posicionadas como estando “fora” da cidade, como opostas a um ideal sociocêntrico de urbano. Nesse sentido, podemos observar que o resultado da AC gira em torno dos termos “favela” e “cidade”, de modo que o programa os articula sempre a evidenciar o contraste. Isso fica evidente em algumas passagens como, por exemplo, na fala do jornalista e escritor João Ubaldo Ribeiro:

Essa cidade é uma cidade generosa, hospitaleira, amiga. Essa cidade que não pode ser triste, que não foi feita para ser triste, não está num lugar triste, não tem uma atmosfera triste, não nasceu com baixo astral. No entanto, é uma cidade onde nós temos medo de socorrer os semelhantes.

O relevo dessa fala só ganha amplitude de significação quando associada com as imagens que são passadas simultaneamente: sob legenda “Rio de Janeiro”, aparecem fotos e cenas diurnas de pontos turísticos – Pão de Açúcar, Cristo Redentor, Maracanã, etc –, sugerindo uma idéia de alegria, de clareza dos ambientes. Não há nenhuma menção, mesmo que estereotipada das favelas, como, por exemplo, os barracões das escolas de samba. Ao contrário disso, há o privilégio de uma visão das favelas sempre associada ao noturno e ao soturno, com imagens em lugares fechados e sombrios. A respeito das menções às favelas como “lugar de violência e do caos” – respectivamente 7 e 2 – é importante frisar que ao associarmos os termos às imagens que são exibidas, quais sejam, Dudu invadindo o Bairro da Cachopa e instaurando o terror, a dificuldade de se acessar os becos e vielas, o emaranhado de fios e o aspecto inacabado dos barracos, veremos que seu impacto pode ser significativo.

A *Série Cidade dos Homens*, protagonizada por Darlan Cunha e Douglas Silva, foi exibida em quatro temporadas entre 2002 e 2005, às sextas-feiras, 22:30h, num total de 19 episódios. A série trata do cotidiano da dupla Laranjinha e Acerola que vive em

uma favela carioca e convive com problemas como o tráfico de drogas, a violência, a carência material, a falência do ensino público, os preconceitos. Analisamos apenas o primeiro episódio, “A Coroa do Imperador”, que foi ao ar na semana da criança em 2002, e que traça um paralelo entre as guerras napoleônicas e as guerras nas favelas pelo tráfico de drogas.

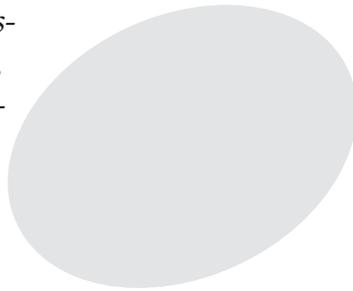


*Em Cidade dos Homens, os sujeitos são posicionados de modo positivo, não se tratando mais de “favelados”, mas de “moradores”, em contraste com traficantes*

O sítio da emissora indica o gênero *série de entretenimento*. No sítio as imagens são coloridas e alegres, o que aponta para um tom leve e juvenil, apesar de também tratar da violência e do tráfico. Os protagonistas são crianças e pré-adolescentes e o lançamento foi na semana do dia das crianças, confirmando esse aspecto pretendido. O programa parece ser mais bem classificado como *série brasileira*. *Série*, por ter começo, meio e fim em cada episódio, sendo desnecessário conhecimento prévio da história, ainda que isso enriqueça a forma como o telespectador a recebe. E *brasileira* por tratar de tema do cotidiano nacional. Contudo, o programa contém ainda algumas características de documentário, como tratar de assunto do cotidiano sob perspectiva crítica e aprofundar-se em tema específico como a vida de crianças e adolescentes das favelas. No episódio analisado, a utilização de tais imagens é realçada no momento em que os atores, na posição de si próprios, e não mais dos personagens que representam, fazem relatos sobre suas experiências com a violência. Esse momento é bem demarcado: a luz é mais crua, azulada; do cenário

não aparecem mais os móveis, o fundo é escuro. Os garotos falam como se estivessem dentro de um documentário, contando suas experiências. Junto a suas imagens, aparecem subtítulos com seus nomes reais e suas idades. Esses relatos cessam, restando apenas um eco. A luz e cores, assim como o cenário, voltam a sua forma anterior. Retomando a reflexão de Duarte, podemos classificar *Cidade dos Homens* na categoria *entretenimento*, no gênero *teledramaturgia* e no sub-gênero *série brasileira*.

*Em gêneros cuja promessa é informar e advertir, como é o caso do telejornalismo dramático, há padrões hegemônicos de apresentação de sujeitos e lugares*



com a existência de traficantes, termo frequente 170 vezes, mas, acima de tudo, o faz evidenciando a vida cotidiana – de mães, pais, avós, pessoas honestas e solidárias, que foram contabilizadas nas 165 ocorrências do termo “morador de favela” e 14 do termo “trabalhador” como a professora da escola, as empregadas domésticas etc. Não podemos deixar de mencionar o alto número de ocorrências do termo “traficante”, uma vez que ele aparece inserido em várias situações exibidas na narrativa. Ou seja, o traficante (e os vários nomes próprios referentes), além de aparecer nas cenas de disputa pelos pontos de droga, é também apresentado como aquele que estabelece outras relações com as pessoas do local. É uma obra ficcional que “promete” o entretenimento, mas que dá a ver um pouco da complexidade das relações nas favelas. É possível observar que a posição conferida aos sujeitos não se enquadra nas visões hegemônicas – como as dos indivíduos fadados ao crime ou totalmente passivos

Quadro 2: síntese dos elementos de codificação textual em *Cidade dos Homens*

SUJEITO		LUGAR	
Morador de favela	165	Comunidade	3
Favelado	0	Favela/morro	34
Traficante	170	Periferia	0
Criminoso	9	Lugar de violência	42
Culpado	0	Lugar da ausência e da falta	0
Vítima	8	Escassez simbólica	0
Suspeito	0	Lugar do caos (a polícia não entra, o Estado não controla)	0
Trabalhador	14	Cidade	8
Outros (policiais, moradores de outras localidades etc)	154	Outros (outras localidades que não sejam as favelas)	43

Quanto aos modos de apresentação do sujeito notamos que são posicionados de modo positivo. Não se trata mais do “favelado” estereotipado, motivo pelo qual tal termo não teve ocorrência. Há uma proposta de posicioná-lo como “moradores” e o programa o faz inclusive em contraste

e vítimas diante da realidade que os cerca. Tanto o é que termos como “suspeito” e “culpado” não ocorrem no programa e “criminoso” e “vítima” ocorrem apenas 9 e 8 vezes respectivamente.

Quanto ao lugar das favelas, parece haver a tentativa de fazer uma apresentação

mista deste universo. Na verdade, o termo “favela” não foi evitado, como atestado pelas 34 ocorrências. Contudo, as favelas não são definidas pela falta, referências que não foram encontradas. Elas tampouco são apenas o lugar do caos, da ausência e da homogeneização. As favelas não são todas iguais e as relações dentro delas não são ignoradas. Em grande parte do tempo de exibição (aproximadamente 1/3) as personagens aparecem freqüentando espaços que não têm nenhuma relação evidente com a violência ou o tráfico. São ambientes familiares, escolares e de trabalho. Por outro lado, a violência não é negligenciada: ela aparece em 42 vezes quando se descreve o “lugar das favelas” na narrativa. Mas a violência aparece de modo mais direto nas cenas que mostram Acerola sendo assaltado, nas cenas do rebuliço causado pelo tiroteio na zona comercial da favela e na longa seqüência de depoimentos dos atores. As outras cenas incluídas nessa temática são as que se passam nas bocas de fumo ou nas cenas de animação que explicam as origens e o desenrolar dos embates entre os dois bandos rivais cujo teor é explicativo.

Aqui as favelas também são mostradas como apartadas da cidade. Contudo, nessa visão, não se representam as favelas apenas negativamente, ou seja, a partir do contraste com a cidade – termo mencionado apenas 8 vezes. Podemos entender isso pelo fato de as “favelas” e a “cidade” terem sido apresentadas através do olhar de quem está dentro dela, demonstrando uma perspectiva diferente das produções que mostram tais espaços sempre associados à violência, à falta e ao caos.

## 5. Conclusão

Nosso propósito neste artigo foi o de compreender o modo pelo qual os sujeitos moradores de favelas são posicionados em narrativas televisivas. Para isso julgamos necessário tanto desenvolver um melhor entendimento do papel da televisão na vida social, bem como evidenciar algumas características de sua linguagem. Optamos, assim, por abordar as caracterizações das narrativas televisivas a partir da mediação dos gêneros aos quais elas faziam parte. Em nosso entendimento, destrinçar o funcionamento do gênero foi fundamental para melhor compreender a posição atribuída aos sujeitos. A partir de nossa proposta metodológica, de investigar tal posição numa articulação entre análise de conteúdo e análise de gênero televisivo, podemos perceber, por exemplo, que *Cidade dos Homens* traz distintas posições de sujeitos e sugere que as favelas devam ser vistas de um modo que contrarie os estereótipos comumente veiculados. O que queremos dizer é que a iniciativa de posicionar os sujeitos moradores de favelas de modo positivo tem melhor acolhida em gêneros cuja promessa é a de entreter e divertir, como é o caso da *série brasileira*. Já em gêneros cuja promessa é informar e advertir, como é o caso do *telejornalismo dramático*, o que se nota é a recorrência a padrões hegemônicos de apresentação de sujeitos e lugares, ainda que *Linha Direta* tenha valorado positivamente os moradores para contrastá-los aos traficantes, seguindo a estrutura do melodrama. No que tange a informar, este programa investe nas representações mais consolidadas sobre as favelas, enfatizando seu aspecto negativo, seus riscos e a rígida separação entre elas e a cidade.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAUER, Martin. "Análise de conteúdo clássica: uma revisão". In: BAUER, Martin; GASKELL, George (ed.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 89-217.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CASSETTI, F.; CHIO, F. di. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, 1997.
- DUARTE, E. "Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos". In: CASTRO, M. L. D. de; DUARTE, E. (org.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006, pp. 19-30.
- FRANÇA, V. A TV, a janela e a rua. In: FRANÇA, Vera (org.). *Narrativas televisivas*. BH: Autêntica, 2006, pp. 13-46.
- \_\_\_\_\_. Representações, mediações e práticas comunicativas. In PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (org). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2004.
- HALL, S. "Quem precisa da identidade?". In: SILVA, Tomás Tadeu das Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 103-133.
- \_\_\_\_\_. "Codificação/decodificação". *Da diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, pp. 387-404.
- \_\_\_\_\_. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage, 1997.
- JOST, F. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- KIENTZ, A. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- LANA, L. C. *Telejornalismo dramático e vida cotidiana. Estudo de caso do programa Brasil Urgente*. Dissertação de mestrado; Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- PORTO, M. *Televisão e política no Brasil: a Rede Globo e as interpretações da audiência*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- RINALDI, A. "Marginais, delinquentes e vítimas: um estudo sobre a representação da categoria favelado no tribunal do júri da Cidade do Rio de Janeiro". In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, pp. 299-322.
- ROSE, D. "Análise de imagens em movimento". In: BAUER, M. W. e GASKELL, G. (eds). *Op. cit*, 2002, pp. 343-364.
- SILVA, J. "Um espaço em busca de seu lugar: a favela para além dos estereótipos". Disponível em <http://www.iets.inf.br/acervo/Artigos.htm>. Acessado em 06/11/2007.
- SOUZA, J. C. A. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- VALLADARES, L. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- WOODWARD, K. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". *Identidade e diferença. Op. cit.*, 2000, pp. 7-72.
- ZALUAR, A. e ALVITO, M (orgs). "Introdução". In: *Um século de favela. Op. cit*, 2003, pp.7-24.