

Análise de conteúdo articulada à análise de gênero televisivo: proposta metodológica para interpretação das representações nas narrativas mediáticas

Simone Maria Rocha¹

Esse artigo tem como objetivo apresentar a proposta metodológica e os resultados da pesquisa “Comunicação, cultura e política: dimensões da representação”, na qual buscamos captar quais são as posições dos sujeitos moradores de favelas construídas em narrativas de diversos gêneros televisivos. Partindo do pressuposto de que a televisão é uma importante dimensão da vida social, procuramos desvendar suas produções a partir de uma abordagem metodológica que articula análise de conteúdo, uma faceta quantitativa, com análise de gênero televisivo, de viés mais qualitativo com vistas a compreender os modos de apresentação desses sujeitos sugeridos pelas narrativas. O corpus aqui analisado foi composto por quatro programas exibidos pela Rede Globo de Televisão: *Central da Periferia* (2006); *Linha Direta* (2004), *Globo Repórter* (2004) e *Cidade dos Homens* (2002).

Palavras-chave: análise de conteúdo, análise de gênero televisivo, moradores de favelas, programas televisivos, representação.

Content analysis matched with gender analysis: methodological proposal to the interpretation of television representations. The aim of this paper is to present the methodological proposal and the results of the research “Communication, culture and politics: dimensions of representation” in which we aim at understanding the positions of slam dwellers subjects built by television programs. From the presupposition that television is an important dimension of social life, we try to unravel its productions from a methodological approach which matches content analysis with television gender analysis to understand the ways the narratives suggest for the presentation of those subjects. The corpus is composed of four programs exhibited by Rede Globo Television: *Central da Periferia* (2006), *Linha Direta* (2004), *Globo Repórter* (2004) and *Cidade dos Homens* (2002).

Keywords: content analysis, television gender analysis, television programs, representation, slam dwellers.

L'objectif de cet article est de présenter la proposition méthodologique et les résultats de la recherche “Communication, culture et politique: des dimensions de la représentation” dans laquelle nous avons voulu saisir les positions des sujets habitants des bidonvilles qui sont construites dans les narrations télévisives. En partant du présumé que la télévision est une dimension importante de la vie sociale, nous avons essayé de déceler ses productions à partir d'un abordage méthodologique qui articule l'analyse de contenu, donc un aspect quantitatif, avec l'analyse de genre, c'est-à-dire un aspect plus qualitatif, afin de comprendre les processus de signification suggérés par les narratives. Le corpus analysé a été composé de quatre programmes diffusés par la chaîne Globo de télévision: Central da Periferia (2006); Linha Direta (2004), Globo Repórter (2004) et Cidade dos Homens (2002).

Mots-clés: analyse de contenu, analyse de genre télévisive, habitants des bidonvilles, représentation télévisive.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. E-mail: smarocha@ig.com.br.

Introdução

Esse artigo parte do pressuposto que, nos últimos anos, houve um aumento de produções televisivas que se dedicam a conferir visibilidade às favelas e a seus moradores. Nossa hipótese é que o interesse do público pelo tema da vida nos bairros pobres e violentos levou a certa redimensionalização da dramaturgia brasileira em direção a esses espaços. Referimo-nos aqui à midiaticização da violência, principalmente nas favelas, que começou a se expressar na aproximação de produtores profissionais com projetos e oficinas de vídeo comunitárias que envolvem os próprios moradores. Nessa medida torna-se importante analisar como os *media* posicionam os agentes e os lugares de uma sociedade, pois é a partir dessas representações que eles configuram as relações entre si. Para entendermos tal argumento é preciso admitir que, atualmente, grande parte do modo como conhecemos o outro e sua realidade se dá de forma mediada pelos *media*.

Diante de tal fenômeno, nosso objetivo é apresentar a proposta metodológica e os resultados da pesquisa “Comunicação, cultura e política: dimensões da representação”², na qual buscamos conhecer quais posições as narrativas televisivas constroem para os moradores de favelas, emergindo daí as identidades, conforme esclarece Stuart Hall,

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 sujeito é obrigado a assumir, embora ‘sabendo’, sempre, que elas são representações [...] (Hall, 2000, p.111-112).

A proposta consiste em uma abordagem que articula análise de conteúdo, uma faceta quantitativa, com análise de gênero, de viés mais qualitativo, com vistas a compreender os processos de significação sugeridos pelas narrativas. O *corpus* aqui analisado foi composto por quatro programas exibidos pela Rede Globo: *Central da Periferia* (2006), *Linha Direta* (2004), *Globo Repórter* (2004), *Cidade dos Homens* (2002).

A televisão em tela

Na realidade brasileira, a televisão tem papel central. Tecnicamente, ela 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. Suas especificidades passam também pelo seu dispositivo, mas nossa ênfase recairá na abordagem do gênero como uma instância geradora de uma expectativa de comunicação midiática. Os gêneros do discurso são, segundo definição de Bakhtin (1992)³, 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 são feitos – mediados por 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 modificações e marcada hibridação pelas quais passam seus produtos. Eles se configuram a partir do reconhecimento de algumas regularidades e se renovam a partir da mistura com outros diferentes gêneros, com a criação de novos e com a atualização a partir de diferentes formatos. Os gêneros televisivos funcionam, portanto, mais como uma *promessa* do que será oferecido, e que pode se concretizar ou não (Jost, 2004). Para Jost, os gêneros contêm uma promessa constitutiva como, por exemplo, a de uma comédia é fazer rir, e todos compartilham dessa noção.

² Agradecemos ao CNPq pelo auxílio concedido de acordo com o edital 61/2005.

³ A definição proposta por Bakhtin diz respeito aos gêneros textuais não estando diretamente relacionada aos televisivos. Utilizamos o conceito aqui como um ponto de partida por se tratar de um marco teórico para a discussão de gêneros e por acreditarmos que certos aspectos de sua definição estão presentes, em maior ou menor grau, em outros tipos de mensagem.

A noção que adotamos aqui diz respeito à categorização proposta por Elizabeth Duarte (2006) que, com base no modelo de Jost, denomina os gêneros televisivos 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 referência⁴. Segundo Duarte (2006, p. 22), devemos compreender a noção de gênero

Como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando sobre ele 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 a proposta de Duarte, os subgêneros seriam da ordem da atualização e os formatos da ordem da realização, trazendo as especificidades dos programas (cenários, estratégias e configurações), ou seja, os subgêneros e os formatos seriam procedimentos de construção discursiva. A discussão sobre os gêneros fez-se *mister* aqui para tecermos observações sobre a comunicação televisiva. Ela também será importante no desenho metodológico proposto para a pesquisa, apresentado a seguir.

Análise de conteúdo e análise de gênero televisivo: uma proposta metodológica integrada

Tendo em vista a questão da pesquisa, ou seja, “quais são as posições de sujeitos moradores de favelas

construídas pelas narrativas televisivas?”, propomos uma análise de conteúdo articulada ao gênero ao qual cada programa pertence com vistas a capturar a recorrência dos termos e sua contribuição para os processos de significação do mesmo.

Em sua revisão sobre a análise de conteúdo clássica (AC), Martin Bauer (2002, p. 191) nos diz que é uma “técnica para produzir inferências de um texto focal, para o seu contexto social de maneira objetivada”. Para este autor, a AC reconstrói representações em duas dimensões principais: a sintática, que evidencia o caráter quantitativo da metodologia, descrevendo meios de expressão e influência, observando o vocabulário, a frequência dos termos e as características de estilo e de gramática. E a semântica traz à tona seus procedimentos mais qualitativos, pois está mais relacionada com as inferências que se fazem a partir das relações entre as palavras. Para Albert Kientz, (1973, p. 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 – considerado como cada programa – em unidades menores, os operadores descritivos, a fim de construir mapas de codificação do mesmo. Em seguida, são escolhidos os termos para cada operador. A próxima etapa é a da contagem dos termos. A partir da utilização dos mapas, podemos realizar uma leitura dirigida para os elementos que são considerados relevantes para a pesquisa. Contudo, é preciso lembrar 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 sentido, a AC deve sempre exceder uma operação descritiva e se dedicar também às condições que engendram a produção de significados. Por isso, nossa proposta convoca a *noção de gênero como chave de análise dos mapas de codificação*, uma vez que os gêneros são contextualizadores dos programas em suas realidades de produção.

A escolha da AC mediada pela caracterização do gênero visa à identificação de sentidos investidos nos programas analisados. Tendo os próprios programas como ponto de partida, tentaremos identificar o processo

⁴ Não cabe aqui delinear a discussão entre realidade e ficção. Basta apenas esclarecer que estas formas de apresentação se diferenciam na medida em que a realidade discursiva (i) referencia diretamente o mundo exterior, como no caso do telejornal; (ii) é ficcional, como nas telenovelas e séries; (iii) 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. Além disso, não podemos deixar de citar as repercussões dos meios de comunicação em geral nos acontecimentos do mundo, bem como as realidades construídas nos próprios meios como, por exemplo, o real artificial dos *reality shows*.

e as características da produção. Dessa forma, os gêneros enriquecem o entendimento, pois são convenções pelas quais a maneira de significar dos programas é estruturada, determinando regras, modos e limites para o processo de produção. Compreendê-los permite-nos identificar como significados e acontecimentos são codificados na feitura dos produtos culturais analisados. O que propomos, portanto, é um procedimento que articula uma análise quantitativa de conteúdo, com uma análise qualitativa do gênero. Nesse ponto, concordamos com Mauro Porto (2007, p. 101), 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.

Metodologicamente, resta esclarecer que o procedimento da AC é comumente utilizado para análise de textos impressos. Porém, propomo-nos a adotá-lo para textos televisivos e, sendo assim, deparamo-nos com um objeto de estudo complexo que se insere na lógica da televisão e do seu fluxo. Para dar conta de tal desafio, baseamo-nos no trabalho de Diane Rose (2002), que realizou uma pesquisa sobre representações da loucura na TV britânica a partir da AC. Para tanto, ela selecionou alguns

operadores descritivos que dessem conta da dimensão audiovisual do seu objeto: os mapas de codificação dos elementos audiovisuais.

Caracterização do *corpus* e de operadores descritivos

A composição do *corpus* se deu pelos seguintes procedimentos: uma varredura no horário nobre da televisão após o fenômeno inicialmente apontado, qual seja, a midiática da violência nos espaços das favelas. Em seguida, foi feita uma seleção de programas que fossem mais acessíveis e de mais fácil identificação por parte das emissoras⁵. Dessa busca chegamos a três programas, todos exibidos pela Rede Globo de Televisão no horário nobre⁶. Dois dos programas selecionados, de acordo com a categorização da própria emissora, se enquadravam na categoria de *informativo*⁷: *Globo Repórter* e *Linha Direta*. O terceiro, a série *Cidade dos Homens*, se enquadraria na categoria *entretenimento*. A escolha por um quarto programa, fora do horário nobre da mesma emissora, o *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 (Casetti e Chio, 1999) contendo seus dados técnicos mais gerais. Para a construção dos mapas de codificação dos elementos textuais, optamos por um referencial que procurasse atender à questão central da pesquisa⁸. Tal problema possui duas palavras-chave: “moradores” que faz referência a sujeitos e “favela” que se refere a um lugar. Assim foram estabelecidos dois operadores descritivos como referências de codificação:

⁵ Há muito conteúdo disponível nos telejornais – mas sua recuperação seria uma tarefa árdua e dispersiva – e em programas de outras emissoras como o seriado *turma do gueto*, exibido pela Rede Record. Contudo, essa produção apresentou problemas na direção dos atores, no diálogo e na dramaturgia, como pobreza da textura técnica e da imagem. Assim, optamos por escolher programas de uma mesma emissora para guardar afinidade com seu padrão de produção.

⁶ Agradecemos à TV Globo que, via projeto Globo e Universidade, liberou o material necessário à análise.

⁷ Para maiores esclarecimentos sobre essas categorias, ver Souza (2004).

⁸ Julgamos necessário evidenciar maneiras pelas quais as favelas e seus moradores vêm sendo representados nos diferentes discursos. Estudos desenvolvidos nas Ciências Sociais (Valladares, 2005; Zaluar, 2004; 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 pela qual a favela é definida pelo que ela não é e não possui: 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 favelado 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. 8) há, também, uma visão romântica segundo a qual os moradores de favela seriam encarados como “vítimas passivas e intrinsecamente infelizes de uma estrutura social injusta”.

1) *Sujeitos: incluímos 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”; “suspeito”; “trabalhador”. O termo “outros” refere-se aos sujeitos não considerados pertencentes às favelas, como policiais e moradores de outras localidades.*

2) *Lugar: incluímos 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 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, construímos os seguintes operadores:

1) *Ambiente de cena: descrição dos principais ambientes nos quais as cenas se desenrolam: internos (estúdio, casas, delegacias etc) e externos (ruas, praças, praias etc).*

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 a análise, construímos duas categorias norteadoras da interpretação dos mapas. A primeira diz respeito aos “modos de apresentação dos sujeitos” para evidenciar qual é a posição que os discursos constroem quando representam os moradores de favelas. A segunda refere-se ao “lugar das favelas”, qual seria a posição atribuída pelas narrativas; se são tratadas como exógenas ou pertencentes à cidade e a relação que se estabelece

entre lugar e sujeitos. Em seguida, apresentaremos a análise dos programas.

Expandindo as representações: modos de apresentação dos sujeitos e o lugar das favelas

Linha Direta é exibido desde maio de 1999, às quintas-feiras, às 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”. O episódio analisado, cujo nome é “Invasões Bárbaras”, traz a história de Dudu da Rocinha, traficante que teria invadido a favela fluminense em 2004, matando “pessoas inocentes para alcançar seu objetivo: assumir o controle do tráfico da Rocinha”.

Entendemos que o programa pertence a um gênero híbrido que pode ser chamado de *telejornalismo dramático*⁹. 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 de um jornalista, e a presença de um componente dramático, expresso pela legenda *Roteiro*, a partir do qual a reportagem passa a ser reconstituída através do artifício da simulação. *Linha Direta* aponta, também, para um tipo de gênero bastante estabelecido entre o público brasileiro, o melodrama¹⁰. 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, efeitos e sonoplastia apropriada. Mas é preciso ressaltar que o programa procura manter seu *status* jornalístico,

⁹ Sobre a discussão de telejornalismo dramático, ver também Lana (2007).

¹⁰ Surgido com os folhetins encontrados nos jornais do século XIX, o melodrama foi recuperado nas radionovelas e telenovelas. Baseado na estética romântica, tem como constantes a exploração de temáticas vinculadas às emoções e à eterna oposição entre o bem e o mal (sempre resolvida com a punição do mal no desfecho da narrativa).

Quadro 1. Síntese dos elementos de codificação textual em *Linha Direta*.
Chart 1. Summary of the textual codification elements in the program *Linha Direta*.

SUJEITO (nº de ocorrências durante o programa)		LUGAR (nº de ocorrências durante o programa)	
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

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, o programa “convoca” o telespectador à caça dos criminosos. Ao tecer a narrativa com os 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 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, está sempre em aberto e depende da participação dos telespectadores.

No quadro acima, temos um grande número de referências aos termos “traficante” e “criminoso”, que, juntas, somam 95 ocorrências. Quando interpretamos esses dados a partir do 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 marca a centralidade de Dudu na trama, uma vez que ele é o personagem procurado e é apenas a ele que são atribuídos os crimes que ocorreram. Sob esse aspecto há um contraste entre as idéias de “criminoso” e “suspeito”, pois o veredicto já está dado pelo programa. Quanto à única menção do

termo “culpado”, durante a simulação do julgamento de Dudu, acreditamos que, ainda que culpado, possua uma conotação negativa, a mesma é muito menor do que a valoração atribuída a “criminoso”.

Se, por um lado, notamos 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 (moradores x traficantes) revela a tendência em valorá-los de maneira positiva. Os traficantes não são reconhecidos como moradores legítimos de tal ambiente. Quanto a “trabalhador”, notamos uma significação que o relaciona aos moradores, uma vez o programa dá a ver caminhos possíveis a serem seguidos por eles. Em relação à não ocorrência do termo “favelado”, atribuímos tal ausência 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, percebemos que o programa, ao optar por mostrar os crimes cometidos por Dudu contra pessoas externas ao ambiente da favela e contra os próprios moradores, levamos a entender que todos, de um modo geral, se tornaram vítimas desse criminoso¹¹.

Quanto ao “lugar das favelas”, sua compreensão deve ser vinculada ao fato de o episódio “Invasões Bárbaras” ser o primeiro da série “Chefes do Tráfico”. Neste

¹¹ Assim, realocamos as possíveis referências a vítimas para “moradores de favelas” ou para “outros”.

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 20, período em que a Rocinha teve seus primeiros barracos, como período de paz e felicidade. Em seguida, há um corte para 60 anos depois e a afirmação da disputa pelos pontos de droga. Aqui se encenam barracos escuros, armas e pessoas encapuzadas a partir de movimentos de câmera rápidos que visam enfatizar o clima de ação e tensão. Esses movimentos ajudam a compreender como as favelas são representadas pela ótica do programa, pois 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 como a própria complexidade da questão do tráfico, possibilitando a interpretação de que o mesmo surgiu de maneira espontânea. É como se o ambiente da favela tivesse sido corrompido pelo aparecimento repentino do tráfico, e esse fosse seu único problema. As favelas são localizadas “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 claro em 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 (Trecho do programa *Globo Repórter*, 16/04/2004).

Essa fala só ganha amplitude de significação quando associada às imagens que passam simultaneamente: sob legenda “Rio de Janeiro”, aparecem 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 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, 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.

Globo Repórter foi criado em 1971 com o nome *Globo Shell* e recebeu o nome atual em 1973. É exibido às sextas-feiras, às 22:30h. No início foram chamados diretores e roteiristas de cinema, pois a intenção era importar para a televisão um pouco do estilo do Cinema Novo, assim como características que se acreditavam particulares ao documentário. O programa passou por uma transição de gêneros, que pode ser dividida em três fases: o *documentário*, o *repórter* e a *grande reportagem*, que vige atualmente. Desse gênero esperam-se retratos da realidade, assuntos importantes e que tenham sido fruto de extensa pesquisa e cuidado na escolha dos fatos, fontes e situações. Apesar das mudanças, os bons índices de audiência se mantiveram e a imagem de confiabilidade permanece nos dias atuais; confiança essa depositada, sobretudo, no apresentador, Sérgio Chapelin, que permanece o mesmo desde o início. Analisamos o primeiro bloco do programa que tratou do tema “Segurança” e foi ao ar dia 16/04/2004, no final de uma semana de confrontos entre policiais e traficantes na favela da Rocinha.

As referências em relação a sujeitos giram em torno de quatro termos, “morador de favela” – 28 menções; “vítima”, 26; “traficante”, 9 e “criminoso”, 12. O termo “morador de favela” foi utilizado majoritariamente durante a locução na narradora, salvo em 7 usos feitos pelos próprios moradores. Na maior parte das vezes, esses, ao se referirem a este grupo, incluem-se em um “nós” dando a ver sentimento de pertencimento. A não utilização do termo “favelado” também nos parece demonstrar uma preocupação com o politicamente correto, conforme visto em *Linha Direta*. A tendência da narrativa é a de conferir aos moradores uma posição positiva, seja através dos depoimentos e dos testemunhos dos moradores, seja através das constantes referências feitas pelos repórteres, ora tratando-os como “trabalhadores, gente tranqüila”, ora reféns, ora vítimas dos traficantes do local. Percebe-se que a atribuição a “traficantes” e “criminosos”, que, juntos, somam 21 ocorrências, pretende reforçar uma posição de invasores que ocupam as favelas para ali realizarem suas operações criminosas. A ausência de “culpado” e “suspeito” pode ser explicada pela dinâmica da narrativa que se propõe a apresentar à sociedade fatos relevantes e de amplo interesse.

Assim como em *Linha Direta*, aqui também o lugar das favelas é aquele compartilhado com as visões hegemônicas. Tanto assim que o termo de maior ocorrência para descrevê-las foi o que as identifica como “lugar da violência”, com 32 menções. Isso condiz bem com o contexto em que a matéria foi realizada e o tema que para ela foi escolhido.

O programa intitulado “Segurança” se propõe a investigar o porquê de a violência ser tão intensa nas grandes cidades e foi veiculado na sexta-feira, 16/04/2004. Podemos inferir uma clara tentativa de relacionar o problema da violência à existência das favelas, pois, nesta semana, um confronto entre líderes do tráfico de drogas da Rocinha e da favela do Vidigal deixou vários mortos e feridos e alterou a rotina das pessoas que vivem nas proximidades. Já o termo “favela” aparece 23 vezes. Mesmo tendo adquirido a condição de bairro em 1993, a Rocinha ainda é referida como a “maior favela da América Latina”. Essas referências são acompanhadas de imagens aéreas que mostram um “mar” de barracos e de uma trilha sonora que inspira tensão e medo, sugerindo-nos que, nos dias atuais, só é possível ver as favelas assim: de cima e de longe. É importante ressaltar que o termo “favela” foi usado apenas pela equipe do programa, sobretudo quando se tratava de caracterizá-la: um lugar de construções precárias e de ruas tortuosas. Isso foi reforçado, também, através do uso dos termos “lugar de ausência e da falta” em 5 vezes e “lugar do caos” em 4. Nesse momentos, continuam as tomadas aéreas, as panorâmicas a partir das avenidas que limitam a Rocinha ou de carros que a mostram de fora em ângulos bem abertos. Nessas cenas não é possível identificar mais do que as suas construções irregulares. Quando as cenas são feitas por “cinegrafista amador”, mostra-se uma favela com ruas vazias, sem pessoas, ou pessoas que tentam passar sem serem percebidas, em tomadas mal iluminadas, tremidas, sem foco. Têm-se ainda as cenas dos conflitos entre policiais e traficantes durante os quais as lojas são rapidamente fechadas, as pessoas correm

e se escondem e o ambiente de ruptura é evidente. Em contraponto, o termo “comunidade” recebeu 14 ocorrências tanto por parte da equipe quanto por parte dos próprios moradores, uma vez que essa parece ser a referência preferencial entre eles. É interessante ressaltar que, nas vezes em que a equipe do programa se referiu à “favela” enquanto “comunidade”, a referência foi a um passado remoto, a um tempo que a favela “já teve vida mais pacífica”. Nesse momento as cenas remontam ao final da década de 1990, quando o repórter Caco Barcellos morou na Rocinha por 10 dias. As câmeras acompanham o repórter caminhando por beco e vielas, entrando nos barracos, mostram as lojas abertas e as pessoas caminhando em uma tentativa de atestar que ali já se viveu em paz. Essa abordagem tanto esvazia os outros problemas ligados à vida nesses lugares, como a falta de infra-estrutura, de transportes etc, quanto concentra toda a causa no surgimento do tráfico. Já as cenas que contam com o depoimento de moradores foram feitas ou na entrada da favela ou em outros lugares (como na clínica, túneis e demais avenidas da cidade), mas foram realizadas durante o dia, com iluminação clara, e com a identificação de alguns. Já os traficantes aparecem em tomadas de muita tensão, com cenas mal iluminadas e tremidas. Nesse caso é também marcante a rígida separação entre cidade e favelas, cuja ambiência de violência, caos e perigo só tem a dividir a cidade e a desorganizar sua vida cotidiana.

A série *Cidade dos Homens*, protagonizada por Darlan Cunha e Douglas Silva, foi exibida em quatro temporadas entre 2002 e 2005, às sextas-feiras, às 22:30h, em um total de 19 episódios. Ela trata do cotidiano de La-

Quadro 2. Síntese dos elementos de codificação textual em *Globo Repórter*.

Chart 2. Summary of the textual codification elements in the program *Globo Repórter*.

SUJEITO (nº de ocorrências durante o programa)		LUGAR (nº de ocorrências durante o programa)	
Morador de favela	28	Comunidade	14
Favelado	0	Favela/morro	23
Traficante	9	Periferia	2
Criminoso	12	Lugar de violência	32
Culpado	0	Lugar da ausência e da falta	5
Vítima	26	Escassez simbólica	0
Suspeito	0	Lugar do caos (a polícia não entra, o Estado não controla)	4
Trabalhador	4	Cidade	12
Outros (policiais, moradores de outras localidades, etc)	19	Outros (outras localidades que não sejam as favelas)	20

ranjinha e Acerola, que vivem em uma favela carioca com problemas como o tráfico de drogas, a violência, a carência material, a falência do ensino público e 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.

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 uma 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 as 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*.

Quanto aos modos de apresentação dos sujeitos, notamos que são posicionados de modo positivo. Não se trata mais do “favelado” estereotipado, termo que não teve ocorrência. Há uma proposta de posicioná-los como “moradores” e o programa o faz tanto diferenciando “moradores” de “traficante” – termo que ocorre 170 vezes – quanto evidenciando a vida cotidiana – de mães, pais, avós, pessoas honestas e solidárias, que foram contabilizadas nas 165 ocorrências do termo “morador de favela” e nas 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. 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 e vítimas diante da realidade que

Quadro 3. Síntese dos elementos de codificação textual em *Cidade dos Homens*.

Chart 3. Summary of the textual codification elements in the program *Cidade dos Homens*.

SUJEITO (nº de ocorrências durante o programa)		LUGAR (nº de ocorrências durante o programa)	
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

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, referência que não foi encontrada. Tampouco são apenas o lugar do caos, da ausência e da homogeneização. Elas 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 frequentando espaços que não têm nenhuma relação evidente com a violência ou o tráfico. São ambientes familiares 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.

É importante ressaltar o fato de aqui as favelas também terem sido mostradas como apartadas da cidade. Contudo, nessa visão, não se representam as favelas apenas negativamente, a partir do contraste com a cidade – termo mencionado apenas 8 vezes. Podemos entender isso tendo em vista que as “favelas” e a “cidade” foram 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.

O *Central da Periferia* é um programa de *auditório* que conta com apresentações de bandas e artistas da periferia ou vinculados a ela, exibe entrevistas com eles, mostra aspectos da vida e da economia do local e aborda alguns dos problemas enfrentados pelos moradores. Conta, também, com a presença marcante da apresentadora Regina Casé, de quem falaremos logo abaixo. Foi ao ar nas tardes de sábado entre setembro e dezembro de 2006 e, de acordo com seus produtores, vem dar voz à periferia para que ela se mostre na grande mídia. Assim afirma Hermano Viana, antropólogo, um dos criadores e produtores do programa,

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar

*a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes, os políticos diziam: “vamos levar cultura para a favela”. Agora é diferente: a favela responde: “Qualé, mane! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente!” (Trecho do programa *Central da Periferia*, 08/04/2006).*

O foco principal do programa é a produção cultural da periferia. Essa narrativa procura desconstruir idéias do senso comum que enxerga a periferia como quem “tá por fora” e afirmar que periferia é quem “tá por dentro”. Neste trabalho, analisamos o primeiro programa, gravado no Morro da Conceição, na cidade do Recife.

Para Souza (2004), os programas de *auditório*, muitas vezes classificados também como *variedades* por algumas emissoras, são caracterizados pela quantidade de atrações prometidas em um programa, aproximam mais o telespectador da realidade proposta, pois envolvem a participação de um público no local da gravação e também contam com um apresentador que desempenha um papel bastante evidente. Todas essas características estão presentes em *Central da Periferia*. O ritmo do programa é acelerado, as músicas não são cantadas por inteiro, o movimento de câmera é rápido com diversos cortes. É interessante perceber que toda a narrativa acontece em torno da apresentadora, Regina Casé, ou seja, toda dinâmica do programa é estruturada por ela que a “rege”, como um maestro. Ela centraliza a atenção, conduz o programa e faz a mediação entre a periferia e o centro, uma vez que a todo o momento explica para o telespectador, que não conhece aquela realidade, o que está acontecendo. Casé também dá o “tom” das entrevistas, motiva o público presente, dirige seu olhar para os telespectadores através da câmera, interage com as atrações convidadas, tudo com muita desenvoltura e domínio de palco. Autores como Charaudeau (2006), Verón (2003), Eco (1984), ao se dedicarem de modo sistemático ao discurso televisivo e às mudanças no seu processo de produção, indicam essa maior aproximação entre apresentadores e telespectadores, a ausência de formalismos e a tentativa de criar maior identificação entre eles. Os resultados disso seriam um maior controle do programa, uma maior confiança e uma maior reciprocidade no que está sendo dito e visto.

Como nos demais programas de *auditório*, que são transmitidos ou gravados ao vivo, *Central da Periferia* tem uma característica de tempo real. Inicia durante o dia e evolui para a noite. Essa evolução é quebrada por cortes

para algumas atrações, como as entrevistas, mas isso não compromete o caráter ao vivo do programa mesmo que exibido posteriormente. O formato é claramente demarcado no que diz respeito aos espaços físicos, característica marcante do gênero. Há um palco e uma platéia e a todo o momento acontece a interação entre os artistas e o público. A apresentadora e algumas das atrações surgem dali do meio fazendo-nos crer que, em alguns momentos, o palco se torna platéia e vice-versa.

No que tange aos modos de apresentação dos sujeitos, logo no início, o espectador recebe indícios da posição construída por este programa, através da afirmação feita por Regina Casé: “Você pensa que periferia é quem tá por fora? Periferia é quem tá por dentro”. O programa coloca a música como instrumento de educação e inserção social e, assim, os sujeitos são mostrados como auto-suficientes culturalmente – mesmo quando se trata de uma cultura considerada brega pelo centro. Não é objetivo do programa evidenciar a criminalidade da periferia e sim as tentativas de auto-sustentabilidade e autonomia de seus moradores na solução dos problemas enfrentados e na exaltação da cultura. Nesse sentido, visões estigmatizantes não são contempladas. O quadro abaixo mostra que o programa não faz nenhuma referência a “culpado” ou a “suspeito”, termos correntes na narrativa do programa

Linha Direta, por exemplo. O termo “favelado”, carregado de significação pejorativa, aparece apenas uma vez em uma música que, ao contrário da maioria das músicas cantadas no programa, não aparece legendada. Em 181 vezes ele foi substituído por “morador de favela”. E o alto índice de referência a “criminoso”, mencionado 42 vezes, e “vítima”, 60, merece uma observação detalhada. Essas menções relacionam-se unicamente a um quadro do programa no qual é apresentada a ONG Cidadania Feminina, instituição que atua na área de violência doméstica contra a mulher. Na narrativa, Regina Casé denuncia maridos e companheiros que cometem o crime de agressão contra as mulheres. Neste caso, a ênfase não está na potencialidade do morador de favela como criminoso, mas, sim na solução encontrada na própria periferia – através da ONG – para contornar esse problema social: juntas, as vítimas formaram uma rede solidária de proteção, com o objetivo de fortalecer a mulher e resgatar sua auto-estima. A apresentadora faz questão de dizer que esse é um problema encontrado em todas as classes, em todas as regiões do país, em uma tentativa de descentrar sentidos arraigados e deslocar a periferia do centro das atenções.

Quanto à identificação do “lugar das favelas”, o programa, logo no início, faz referência a um estereótipo da periferia através da frase de abertura da

Quadro 4. Síntese dos elementos de codificação textual em *Central da Periferia*.

Chart 4. Summary of the textual codification elements in the program *Central da Periferia*.

SUJEITO (nº de ocorrências durante o programa)		LUGAR (nº de ocorrências durante o programa)	
Morador de favela	181	Comunidade	1
Favelado	1	Favela/morro	14
Traficante	0	Periferia	199
Criminoso	42	Lugar de violência	0
Culpado	0	Lugar da ausência e da falta	0
Vítima	60	Escassez simbólica	0
Suspeito	0	Lugar do caos (a polícia não entra, o Estado não controla)	0
Trabalhador	3	Cidade	37
Outros (com vínculo) ¹²	84	Outros (outras localidades que não sejam as favelas)	116
Outros (sem vínculo)	198		

¹² Para essa contagem viu-se a necessidade da divisão do termo “outros” entre (i) os sujeitos que não se vinculam diretamente aos moradores – como algum personagem da História, que seriam os “outros sem vínculo” – e (ii) aqueles que se relacionam com os moradores de maneira mais direta, seja na dinâmica da sua economia, da sua cultura, ou mesmo representantes do poder do Estado presentes nos espaços favelados (como Polícia Militar). Estes últimos seriam os “outros com vínculo”.

apresentadora, que diz: “Ou. Aqui. Aqui embaixo! Eu estou aqui no meio. Sabe por quê? Porque esse lugar nunca aparece direito na televisão”. Essa fala apresenta a periferia como excluída das narrativas dos *media*. Por outro lado, a escolha dos termos é fundamental para compreender como *Central da Periferia* posiciona este lugar: durante o tempo de exibição o Morro da Conceição será o lugar de pluralidade, diversidade e entretenimento. No programa, o termo é definido logo no primeiro texto da apresentadora: “Se você pensa que periferia é quem tá por fora, periferia é quem tá por dentro. Periferia é maioria”. Assim, ela tenta selecionar a periferia que conceitualmente está externa ao corpo e transportá-la para o centro das atenções¹³. O termo “periferia”, mencionado 199 vezes, demarca essa intenção e a contraposição ao termo “favela”, que seria pejorativo para a proposta do programa, sendo mencionado apenas 14 vezes e nunca por Regina Casé. A intenção da troca dos termos é evidenciada no diálogo entre Regina Casé e um de seus convidados. Nele percebe-se que Dedosso, cantor da banda Vício Louco, estranha a substituição e é reorientado pela apresentadora:

Regina Casé: por que você acha que a periferia gosta tanto de brega, Negão?

Dedosso: O brega veio da periferia e a gente canta da periferia pra periferia, que aqui a gente chama de favela (Trecho do programa Central da Periferia, 08/04/2006).

O reforço visual desta idéia da periferia como “algo externo” vem da primeira imagem apresentada no programa que é de prédios grandes e altos do centro de Recife em total contraste com as casas e barracos pequenos, humildes e rústicos das favelas, ou seja, este seria um recurso audiovisual para delimitar a periferia.

Para contrariar e evitar a idéia de favela como lugar da ausência e da violência, termos não encontrados, a linguagem verbal foi extremamente direcionada, como vimos anteriormente. Além dela, todos os cenários externos e internos foram escolhidos criteriosamente. São raras as cenas noturnas. As imagens demonstram ambientes festivos e pacíficos. Os bares e as lojas são bem organizados. No interior das casas percebe-se tudo limpo, mobiliado e arrumado.

Contudo, é importante ressaltar que este programa

fez referência a outros sentidos do termo periferia, ora como a tentativa de relativizar tal conceito, contextualizando-o, ora como a rígida oposição centro-periferia. Isso porque, acreditamos, o programa traz também atrações culturais que não se encaixam de modo perfeito naquela primeira concepção adotada de periferia. Sendo assim, com o intuito de inserir, dentro da narrativa, expressões culturais como o Maracatu “Estrela Brilhante” do Mestre Siba, o Maracatu “A Cabra Alada” e o projeto do porto digital C.E.S.A.R, coordenado por Sílvio Meira, o conceito de periferia é expandido. Nessa nova acepção, o conceito de periferia dependeria do referencial, conforme esclarece Regina Casé:

Se a gente pensar na Europa, nos Estados Unidos, o Brasil está na periferia do mundo. Se a gente pensar no Rio, em São Paulo, o Nordeste, o Recife está na periferia do Brasil. A periferia do Recife é pobre. Em volta desta periferia existem lugares ainda mais pobres. Pobre de dinheiro, mas não de cultura. Por exemplo, a Zona da Mata já produziu mais cultura do que açúcar (Trecho do programa Central da Periferia, 08/04/2006).

Podemos entender que a autora quis enfatizar que a periferia é também lugar de produção de cultura. E esta produção está ligada ao seu contexto, ao momento histórico e aos sujeitos envolvidos. Por isso Mestre Simba diz

Eu acredito que esta questão de centro tem duas maneiras de olhar. Uma é o centro em função de você atingir o maior número de pessoas. Neste sentido você precisa estabelecer conexões com as grandes cidades. Por outro lado, existe o centro pr'aquilo que você faz. Como minha história é cantar Maracatu, cantar ciranda, então, o centro é aqui (Trecho do programa Central da Periferia, 08/04/2006).

Outra tentativa de expandir o conceito foi na exibição do Porto Tecnológico criado pelo cientista e integrante do Maracatu “A Cabra Alada”, de Sílvio Meira. Este Porto não é composto apenas de mão de obra com grande potencial e que não era aproveitada pela cidade do Recife. O Porto foi fundado em uma região com construções não aproveitadas pela cidade. Ali haviam edifícios com arquitetura variada não se assemelhando

¹³ De acordo com o Dicionário Aurélio, a palavra periferia vem do grego *periphérea* e está definida como “superfície ou linha que delimita externamente um corpo; contorno; âmbito. Periferia de uma praça, de uma cidade”(Holanda, 1975).

em nada com a praça do palco do programa. Podemos ver aqui uma alusão ao entendimento expandido de periferia conforme exposto por Casé.

A expansão do conceito trouxe a necessidade de uma nova categoria de sujeito, conforme explicitado no mapa de codificação, e que esteve extremamente relacionada ao lugar: a categoria “outros”, subdividida em “outros com vínculo” e “outros sem vínculo”. Entre os sem vínculo estão, por exemplo, Mestre Siba e Sílvio Meira. Em ambos os casos, ou seja, tanto aqueles sujeitos classificados em “outros com vínculo” quanto em “outros sem vínculo” não houve uma relação direta com o primeiro conceito de periferia: a periferia que contorna o centro. Em vez disso, esses sujeitos são representantes da periferia do Brasil, no caso do Maracatu, e da periferia do mundo, no caso do projeto do Porto Digital. Tal é esta expansão que o número de sujeitos com vínculo direto com a favela é 84 e o de sujeitos sem vínculo é de 198.

Conclusão

Procuramos ao longo do texto evidenciar nossa proposta metodológica que articulou análise de conteúdo com análise de gênero televisivo. Algumas dificuldades foram encontradas no percurso como, por exemplo, uma variação significativa no que diz respeito ao gênero de cada programa, o que acarretou certo esforço de pesquisa na caracterização do mesmo. Uma possível solução para este problema seria a escolha de programas que, ainda que de gêneros diversos, fossem escolhidos a partir da inclusão em um mesmo diapasão – como a entrevista, por exemplo.

Contudo, acreditamos que a proposta apresentada forneceu bons subsídios para entendermos a questão proposta. Ao perceber, por exemplo, que Cidade dos Homens traz formas distintas de posicionamento dos sujeitos e confere às favelas um outro lugar, notamos que a televisão, mais do que refletir representações sociais hegemônicas, pode dar a ver outros caminhos e olhares. Contudo, é preciso ressaltar que essa iniciativa tem melhor acolhida em gêneros cuja promessa é a de entreter e divertir, como é o caso da *série brasileira Cidade dos Homens*. Já nos gêneros cuja promessa é informar e advertir, como no *telejornalismo dramático* do *Linha Direta* e na *grande reportagem* do *Globo Repórter*, o que podemos notar foi 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 diz respeito a informar, os programas investem nas representações mais consolidadas sobre as favelas, enfatizando seu aspecto negativo, seus riscos e a rígida separação entre elas e a cidade – o urbano desejado.

Referências

- BAKHTIN, M. 1992. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 476 p.
- BAUER, M. 2002. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: M. BAUER; G. GASKELL (eds.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, Vozes, p. 189-217.
- CASSETTI, F.; CHIO, F. di. 1999. *Análisis de la televisión*. Barcelona, Paidós, 384 p.
- CHARAUDEAU, P. 2006. *O discurso das mídias*. São Paulo, Contexto, 283 p.
- DUARTE, E. 2006. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: M.L.D. CASTRO; E.B. DUARTE (org), *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre, Sulina, p.19-30.
- ECO, U. 1984. Tevê: a transparência perdida. In: U. ECO, *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 182-204.
- HALL, S. 2000. Quem precisa da identidade? In: T.T. das SILVA (org), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, p. 103-133.
- HOLLANDA, A.B. 1975. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1499 p.
- JOST, F. 2004. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre, Sulina, 174 p.
- KIENTZ, A. 1973. A análise de conteúdo aplicada aos media. In: A. KIENTZ, *Comunicação de massa – análise de conteúdo*. Rio de Janeiro, Eldorado, p. 51-73.
- LANA, L.C. 2007. *Telejornalismo dramático e vida cotidiana. Estudo de caso do programa Brasil Urgente*. Belo Horizonte, MG. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 118 p.
- MARTIN-BARBERO, J. 2001. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 369 p.
- PORTO, M. 2007. *Televisão e política no Brasil: A Rede Globo e as interpretações da audiência*. Rio de Janeiro, E-papers, 326 p.
- RINALDI, A. de A. 1998. Marginais, delinquentes e vítimas: um estudo sobre a representação da categoria favelado no tribunal do júri da Cidade do Rio de Janeiro. In: A. ZALUAR;

M. ALVITO (orgs.), *Um século de favela*. Rio de Janeiro, FGV, p. 299-322.

ROSE, D. 2002. Análise de imagens em movimento. In: M. BAUER; G. GASKELL (eds.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, Vozes, p. 343-364.

SILVA, J. 2002. *Um espaço em busca de seu lugar: a favela para além dos estereótipos*. Acessado em 06/11/2007, disponível em www.iets.inf.br/acervo/Artigos.htm.

SOUZA, J.C.A. 2004. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo, Summus Editorial, 196 p.

THOMAS, S. 1994. Artifactual study in the analysis of culture: a defense of content analysis in a postmodern age. *Communication Research*, 21(6):683-697.

VALLADARES, L. 2005. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro, FGV, 204 p.

VERÓN, E. 2003. El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica. In: E. VERÓN, *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Editorial Norma, p. 13-40.

ZALUAR, A. 2004. Violência e crime: saídas para os excluídos ou desafios para a democracia? In: A. ZALUAR, *Integração*

perversa, pobreza e tráfico de drogas. Rio de Janeiro, FGV, p. 217-278.

ZALUAR, A.; ALVITO, M (orgs). 1998. Introdução. In: A. ZALUAR; M. ALVITO (orgs.), *Um século de favela*. Rio de Janeiro, FGV, p. 7-24.

Sites consultados

CENTRAL DA PERIFERIA. 2006. Acessado em 18/04/2008, disponível em www.globo.com/centraldaperiferia.

CIDADE DOS HOMENS. 2002. Acessado em 14/07/2007, disponível em <http://cidadedoshomens.globo.com/>.

GLOBO REPORTER. 2004. Acessado em: 11/11/2007 disponível em www.globo.com/globoreporter.

LINHA DIRETA. 2004. Acessado em: 14/07/2007 disponível em www.globo.com/linhadireta.

Submetido em: 25/04/2008

Aceito em: 16/05/2008