

Análise das condições de produção de *Cidade dos homens*: articulações entre Educação e Comunicação

Suzana Feldens Schwertner

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

O presente artigo propõe articulações entre Comunicação e Educação ao investigar as condições de produção de um programa televisivo. Partindo do pensamento arqueológico de Michel Foucault e ressaltando a inseparabilidade entre teoria e método, questiona as noções de causalidade e linearidade na busca de uma 'origem' do objeto de pesquisa que intentamos estudar. Procura, sim, apontar para múltiplas condições de emergência da microssérie *Cidade dos homens*. Para tanto, seleciona os programas veiculados no período de 2002 a 2004 na Rede Globo, destacando a originalidade de sua temática e a contemporaneidade de sua produção. Pergunta-se também de que modo o programa apresenta verdades sobre jovens negros e moradores da periferia, personagens até há pouco excluídos do espaço de protagonistas em um seriado de ficção. O estudo procura considerar a força que os movimentos sociais vêm conquistando na sociedade brasileira, movimentos reconhecidamente políticos, marcados pela contestação e que começam a fazer parte também da esfera televisiva. Torna-se importante, a partir disso, considerar a forma como a televisão incorpora o discurso desses movimentos e o transforma para ser devolvido ao público. O trabalho de investigação sobre a mídia televisiva, mais precisamente a partir da análise de imagens, ao implicar uma posição ética e política, torna-se tarefa fundamental para qualquer interessado na formação de sujeitos comprometidos com cultura, ética e educação.

Palavras-chave

Televisão – Educação – Michel Foucault – *Cidade dos homens*.

Correspondência:

Suzana Feldens Schwertner
Rua João Telles, 306, apto. 415
90035-120 – Porto Alegre – RS
e-mail: suzifs@uol.com.br

Analysis of the conditions of production of Cidade dos homens (City of Men): connections between Education and Communication

Suzana Feldens Schwertner
Federal University of Rio Grande do Sul

Abstract

This article proposes connections between Communication and Education through the investigation of the conditions of production of a television program. Starting from the archeological thinking of Michel Foucault, and highlighting the inseparability of theory and method, it questions the notions of causality and linearity in search of an “origin” for the research object we intend to study. It seeks to signal to multiple conditions for the emergence of the miniseries Cidade dos homens (City of Men). For that, it selects the programs broadcast in the period between 2002 and 2004 on Rede Globo, emphasizing the originality of their themes and the contemporaneity of their production. The article also searches the way in which the program presents truths about black youngsters and inhabitants of the city peripheries, characters until recently excluded from the leading roles in fiction shows. The study tries to take into account the strength that social movements have acquired in Brazilian society, movements admittedly political, characterized by controversy, and that begin to be part also of the sphere of television. It thus becomes important to consider the way in which the television incorporates the discourse of these movements, and transforms them before returning them to the public. The research work on the television medium, more specifically based on the analysis of images, by entailing an ethical and political stance, becomes a fundamental task for anyone interested in the creation of individuals committed to culture, ethics, and education.

Keywords

Television – Education – Michel Foucault – Cidade dos homens.

Contact:
Suzana Feldens Schwertner
Rua João Telles, 306, apto. 415
90035-120 – Porto Alegre – RS
e-mail: suzifs@uol.com.br

Estudar a mídia é um risco [...]. Isso implica, inevitável e necessariamente, um processo de desfamiliarização. Questionar o dado-por-certo. Mergulhar abaixo da superfície do significado. Recusar o óbvio, o literal, o singular. Em nosso trabalho, muitas vezes e com razão, o simples se torna complexo, o óbvio opaco. Luzes brilhantes fazem desaparecer as sombras. Está tudo nos cantos. (Silverstone, 2002, p. 35)

Estudar a mídia. Demorar-se nas imagens. Deixar-se tocar por elas, surpreender-se com novas formas de linguagem, com a sonorização que invade as cenas. Estranhar o cotidiano, o rotineiro, o ‘dado-por-certo’ do discurso. Pois não são essas também tarefas inerentes à Educação? Acreditamos que sim, e é a partir de tais problematizações que o presente artigo procura colocar em jogo discursos acerca de imagem e educação, assumindo os riscos que se apresentarem pelo caminho. A introdução que se segue pretende tratar das escolhas que fizemos – e que se fizeram em nós – e apresentar as idéias gerais contidas no trabalho de pesquisa.

As imagens escolhidas para análise não são meras imagens, tampouco são selecionadas ao acaso: fazem parte da história do nosso presente, mobilizam-nos, seja por nos tocarem e nos surpreenderem, seja por nos chocarem. Acreditamos que a *microsérie*¹ de TV *Cidade dos homens*² proporciona esses dois tipos de sentimentos: surpreende pelas passagens sensíveis, que abordam compromissos de solidariedade, convivência, cuidado com o outro. E também choca ao nos mostrar esses pontos sensíveis em meio à violência urbana, ao tráfico de drogas, à exclusão social e racial, assuntos pungentes e urgentes na sociedade brasileira contemporânea.

A escolha por trabalhar com imagens, analisar programas da mídia televisiva, não ocorre de forma neutra e insípida – como ainda fantasiam alguns pesquisadores. Pesquisar a televisão é investigar um evento/acontecimento do qual também fazemos parte: assistir à televisão é também um hábito rotineiro, ao qual nos en-

tregamos como a maioria dos telespectadores. Como problematizar, a partir de estudos, algo que é tão presente e cotidiano? Inicialmente, diríamos que por meio do estudo das teorias, das análises de pesquisas, de discussões em seminários, congressos, em trabalhos de recepção. Posteriormente, acreditamos que é preciso aceitar a parcialidade do trabalho, apostar no mergulho no mundo das imagens, do qual nunca retornamos neutros. Não há como nos separarmos do pesquisador que há em nós: o objeto empírico que escolhemos é parte de nós e também nos escolhe a partir de nossas perguntas, de indignações, motivo que nos instiga a procurar respostas a um desassossego.

E a escolha do programa *Cidade dos homens* não se fez ao acaso. Em 2002, foi lançado pela Rede Globo um seriado de ficção baseado na repercussão do enorme sucesso de bilheteria da longa-metragem *Cidade de Deus*³. Programa diferencial desde a sua concepção: os protagonistas, assim como a maioria do elenco, eram negros e a temática de ficção, narrada pela visão de duas crianças, chamavam nossa atenção e reacendiam a chama do desassossego.

Em recente artigo, a professora e crítica de cinema da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ivana Bentes (2005), discorre acerca de inovadores produtos da televisão brasileira que parecem se libertar de um *imaginário popularesco*, de uma homogeneização da cultura popular representada por algumas figuras características. Como exemplo de diferenciação com aqueles limitados produtos, Bentes cita os programas *Brasil legal*, *Turma do gueto*, *Cidade dos homens* como “potência do novo e signo da desmassificação” (p. 17), tornando-se objeto de desejo social. Destaca a autora:

Com a visibilidade social e o debate político em torno da pobreza, a televisão e o cinema des-

1. Denominação utilizada pela própria emissora, informação obtida no site do programa, no endereço www.cidadedoshomens.globo.com.

2. Produção da O2 Filmes e realização da Central Globo de Produções, exibida entre 2002 e 2004 na Rede Globo.

3. Direção de Fernando Meirelles, co-direção de Kátia Lund, co-produção da O2 Filmes, GloboFilmes e VideoFilmes. Brasil, 130 min, 2002.

cobriram novos sujeitos do discurso: pobres, subempregados, artistas precários, rappers, gente das periferias que têm uma fala sobre si e sua condição e exigem visibilidade, além de mudanças reais. Personagens que povoam as novelas, videoclipes, institucionais, filmes, não mais tão humildes e conformados ou como figuras do risco, mas como portadores de discursos afirmativos e de reivindicação. (p. 18)

A nosso ver, é sobre esses novos personagens do discurso que o seriado *Cidade dos homens* versa: os moradores da periferia, que sobem o morro para reclamar ao seu 'patrão' a falta de dinheiro para comprar remédio; as crianças pobres que fogem da luta entre policiais e traficantes na favela; os jovens negros que procuram, com muita luta, o primeiro emprego.

No presente artigo, procuramos realizar uma apresentação do material televisivo selecionado para o estudo, mas não uma apresentação qualquer: procuramos fazer emergirem as condições de produção do programa *Cidade dos homens*. Seguindo os ensinamentos de Foucault (1996; 2002), procuramos não pela origem ou causalidade dos acontecimentos, mas pelas diversas maneiras por meio das quais o produto pode ser visibilizado e tornado público em nosso tempo. Apresento breves pontuações a respeito do lançamento do programa nos respectivos anos de exibição: 2002, 2003 e 2004. Finalizo pontuando a importância de uma pesquisa pelas condições de emergência em uma área de estudos que procura relacionar Comunicação e Educação.

Julgo importante também problematizar a televisão não apenas como mero lugar de entretenimento, mas também como *locus* educativo; não apenas um lugar produtor de programas de baixa qualidade, mesquinhas, alienação, mas como espaço de transgressão. Pergunto-me acerca das contundentes críticas em relação à televisão: seria ela que nos persegue, aniquilando qualquer experiência, anulando o pensamento crítico, impossibilitando a reflexão ou seríamos nós os perseguidores da televisão, a

pensar que ela não pode proporcionar algo novo e revolucionário, eximindo-nos, dessa forma, de nossa responsabilidade perante esse veículo de mediação, dos mais importantes na atualidade?

Condições de emergência do produto televisivo *Cidade dos homens*

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa 'dizer alguma coisa' e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamentos, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. Mas essa dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações. (Foucault, 2002, p. 51)

Em seu livro, *A arqueologia do saber*, Michel Foucault (2002) apresenta-nos uma nova forma de interrogar os fatos da história das ciências, mais precisamente das ciências ditas 'humanas'. No polêmico livro – considerado por seus comentaristas Dreyfuss e Rabinow como um texto árido, de maior complexidade e

elaboração –, o autor procura mostrar uma inseparabilidade entre método e teoria ao explorar a maneira como os objetos e os discursos são construídos e formados. Mais do que isso, Foucault coloca em suspensão a unidade e essencialidade das coisas, buscando – por meio de um árduo trabalho – a provisoriedade das verdades. Assim mesmo, no plural, para evidenciá-las como modos de construção e explorar a multiplicidade de relações que trazem consigo: investigação arqueológica de verdades.

O trecho selecionado como epígrafe está localizado na terceira seção do segundo capítulo de *A arqueologia do saber*, intitulada “A formação dos objetos”, e aborda as condições de aparecimento de um objeto e o quanto ele é formado – e não simplesmente ‘encontrado’ – de acordo com o discurso em que aparece inserido e com a época em que é analisado. Foucault (2002) nos mostra o quanto as relações que se evidenciam em um discurso permitem a formação de determinados objetos. Na conclusão dessa seção, localiza-se a famosa frase de Foucault sobre o discurso (talvez marca constitutiva desse livro), citada inúmeras vezes em trabalhos que tratam de análise de discurso. O autor inova ao problematizar

(...) uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. (p. 56)

A epígrafe escolhida traz em si algumas idéias constantemente trabalhadas por Foucault em outras de suas obras (como *As palavras e as coisas*, *A ordem do discurso* e até mesmo *O que é um autor?*). O assunto que pretendemos aprofundar nessa primeira parte do artigo envolve dois pontos principais de discussão: aquilo que denominamos de *paradoxo do objeto* – quando o autor destaca o objeto como algo não-visível e ao mesmo tempo não-oculto – e as *condições de produção* de um discurso, as quais

envolvem o objeto de pesquisa – e não uma suposta origem que estaria dada anteriormente.

Passaremos a relacionar tais idéias a questões próprias ao objeto de estudo, finalizando o artigo com algumas idéias a respeito do lançamento do programa *Cidade dos homens* na rede Globo em 2002 e suas exposições nos anos 2003 e 2004.

Paradoxo do objeto: um entre-lugar

Idéias paradoxais estão presentes em todo o livro *A arqueologia do saber*, da introdução à conclusão. Entre elas, podemos destacar os pares (nem tão) opostos ocultação e visibilidade, superfície e profundidade, unidade e diferença. Os paradoxos instaurados por Foucault são instigantes, no sentido de produzir uma conversão no nosso modo de olhar: como aprender a pesquisar algo que não é visível e ao mesmo tempo não é oculto? É relevante notar como o autor utiliza expressões que nos levam a pensar em uma interdependência do olho e da claridade revelada por esse olhar: ‘abrir os olhos’, objetos que se ‘iluminam’ e lançam sua ‘primeira claridade’, ‘contornos da luz’. Quando achamos que entendemos a relação, em que ele parece privilegiar o sentido do olhar, Foucault lança novo desafio: mostra-nos então o quanto o olhar pode, simultaneamente a uma clarividência da visão, ‘cegar’, ‘perturbar’ e até evitar que se veja o próprio objeto.

Dessa forma, o autor nos faz entrar em um jogo de composições, em um jogo de olhar e não-olhar, combinação de olhares, como num movimento do caleidoscópio, que abre as nossas percepções para várias possibilidades de imagem à vista. Paulo Veyne (1982), estudioso da obra de Foucault, escreve o seguinte:

A cada momento, este mundo é o que é: que suas práticas e seus objetos sejam *raros*, que haja vazio em volta deles, isso não quer dizer que haja, em derredor, verdades que os homens ainda não apreenderam: as figuras do caleidos-

cópia não são nem mais verdadeiras nem mais falsas do que as precedentes. (p. 176)

Foucault nos provoca, a todo o instante, a abrir mão das nossas formas tradicionais e fixas de pensar, colocando-nos em uma posição nômade, fugidia e efêmera, naquele espaço definido como entre-lugar: aquele que, quando pensamos encontrar, voltamos a procurar – pois já não se trata mais desse lugar e sim de outro “...lugar intersticial que não está, a priori, demarcado” (Schäffer, 1999, p. 166).

Assim, Foucault pontua o objeto como algo que não está oculto por um discurso, que se possa ler entre as linhas de um texto ou que se vislumbra por detrás da cortina cerrada. Não, definitivamente o objeto não é esse que está além e, por isso, apenas acessível a certo tipo de especialista. Ao mesmo tempo, o objeto de nossas pesquisas não está aqui, imediatamente às nossas mãos e claramente visível aos nossos olhos: ele não se apresenta curvando-se aos nossos pés tal como um súdito devotado.

O objeto é o próprio paradoxo: não oculto e não visível ou invisível por se encontrar justamente na superfície, que não acreditamos ser caracterizada pela complexidade, já que estamos sempre a procurar a verdade nos mais recônditos espaços, nos fundo dos profundos abismos, por detrás da cortina cerrada. Foucault preza o cuidado da análise dos objetos, a fim de que não nos deixemos levar por um imediatismo interpretativo:

Em vez de interpretar os elementos significantes a partir de um suposto ‘sentido’ comum às palavras, às instituições e às técnicas, a arqueologia estuda a raridade positiva dos enunciados – e rastreia os procedimentos de apropriação que ela suscita, ou seja, a exegese, que compensa a pobreza dos enunciados pela multiplicação dos sentidos, e a ‘luta política’ que visa apoderar-se desse raro bem. (Billouet, 2003, p. 111)

Estudar o que está na superfície, mas que por isso mesmo é complexo, imerso em um

jogo de relações e que traz à tona inúmeras multiplicidades: eis o objeto de pesquisa, que não cessa de nos questionar. Atentos a esse objeto, a esse paradoxal ‘entre-lugar’, passamos a esmiuçar as condições de produção do programa selecionado.

Análise das condições de emergência: negação da origem

No trecho da obra de Foucault, citado anteriormente, também nos deparamos com um amplo questionamento aos conceitos de causalidade e linearidade que orientam diretamente para uma essência, para uma origem. Em seu estudo sobre a análise do discurso em Foucault, Rosa Fischer (2001b) reforça o conceito de descontinuidade proposto pelo arqueólogo:

[...] o caminho não é buscar, indefinidamente, um ponto originário e saber onde tudo começou. As datas e locais que fixamos não significam pontos de partida nem dados definitivos; são, antes, referências ligadas às condições de produção de um dado discurso, que se enuncia diferente, que é outro em cada um desses lugares e instantes. (p. 220)

Ao se estudar um objeto de pesquisa, é preciso, desde o início, fazer cessar a procura pela origem absoluta e incontestável e se deparar com uma multiplicidade de condições de emergência desse tipo de objeto. Michel Foucault contrapõe, assim, a *noção de influência* (que remeteria a uma causalidade dos fatos, a uma linearidade) à idéia de *condições de produção* – que tem a ver com história, com política, com acontecimentos e irrupções nesses mesmos acontecimentos; estes, por sua vez, propiciam aberturas a vazios do discurso, a resistências.

O fundamental, então, é remeter não a um ponto essencial nem a causalidades que poderiam propiciar o surgimento de algo, mas interessar-se por uma infinidade de relações que coexistem em um determinado momento histórico. Relações: eis a palavra-chave ao se falar em con-

dições de produção de algum discurso ou objeto. Na epígrafe destacada, Foucault diferencia tais relações em alguns tipos, como semelhança, vizinhança, afastamento, diferença e transformação. Pensar nessas relações, implicá-las no objeto de análise, colocar em jogo as relações que evidenciem multiplicidades na formação do objeto são tarefas constituintes do pesquisador arqueólogo.

Ao pensar no objeto empírico da pesquisa, a microssérie *Cidade dos homens*, há que se atentar para os diferentes acontecimentos que envolvem o lançamento desse produto para a televisão. Foucault (2002) chamava atenção para o fato de não poder se “falar de qualquer coisa em qualquer época” (p. 51), de ser necessário considerar o momento histórico, político e social em que é possível a construção e a manifestação de certos discursos, de determinadas formas de agir e pensar. E também formas de tornar visível: o que leva uma rede de televisão comercial a exibir um programa ficcional, em horário nobre, protagonizado por personagens negros e jovens, moradores de uma favela do Rio de Janeiro? Como foi possível apresentar esse programa no final do ano de 2002, na Rede Globo de Televisão – e ele ter seguimento nos anos posteriores?

Isso não significa dizer que tais sujeitos nunca estiveram ‘visíveis’, nunca estiveram presentes na televisão brasileira anteriormente: jovens, negros, pobres e favelados já estiveram presentes no horário nobre, mas a condição de sua aparição se dava por meio do telejornal, de notícias que evidenciavam a tríade inseparável pobreza/tráfico/violência. Quem não se lembra das reportagens sobre a chacina dos meninos da Candelária, ocorrida em 1992, no Rio de Janeiro? Ou outros incontáveis noticiários que tematizam a violência urbana e a associam diretamente aos negros – muitas vezes –, jovens moradores de favela? Aqui podemos estabelecer as relações consideradas por Foucault como relações de diferença: no produto *Cidade dos homens*, há uma mudança no gênero – de telejornal a um programa de ficção. O que produz essa mudança de lugar em termos de novas formas de visibilidade?

Antes de mais nada, convém lembrar que programas de ficção produzidos especialmente para jovens começaram se multiplicar com intensidade no início da década de 1990 no Brasil, principalmente a partir da série *Confissões de adolescente*, exibida pela TV Cultura de São Paulo. *Malhação*, soap opera veiculada pela Rede Globo desde 1995, também obteve muito sucesso (o programa continua no ar ininterruptamente durante esses dez anos, sendo transmitida de segunda a sexta-feira). Programas de ficção que procuram reconstruir o mundo jovem – de certo tipo de jovem, muitas vezes chamado adolescente – por meio da publicização de suas dores e alegrias privadas (no caso da série *Confissões de adolescente*, os acontecimentos apresentados foram retirados de registros de um diário pessoal) e da convivência em lugares privilegiadamente jovens: a academia e a escola (a história de *Malhação* inicialmente se passava em uma academia de ginástica e, com o desenrolar do tempo, o local tornou-se uma escola).

Cidade dos homens, no entanto, surgiu como um programa diferente dos acima mencionados por utilizar como protagonistas – assim como a maioria do elenco – jovens negros e pobres e não mais *teens* pertencentes à classe média-alta, representada em sua maioria por jovens brancos e esbeltos, vestidos com as roupas da moda e de cabelos alisados. Os protagonistas de *Cidade dos homens* vestem abrigo da escola, camiseta e chinelo de dedo. Seus cabelos são rebeldes, arrepiados, crespos, *black power*⁴ ou adornados com *dreadlocks*⁵. O ambiente em que se passa a história também difere contrastadamente: em *Cidade dos homens*, a favela e a própria rua, incluindo o Pa-

4. Estilo de cabelo que surgiu nos anos 1970, nos EUA, e que simbolizava o orgulho do movimento *Black Power*, representado por Jimmi Hendrix e Diana Ross. Aqui no Brasil, teve como representantes o cantor Tim Maia e o também cantor e ator Toni Tornado. Atualmente, faz sucesso na cabeça do cantor Lenny Kravitz. Capturado em <http://www2.uol.com.br/tododia/ano2004/maio/210504/triboz.htm>, em 21/12/2004.

5. Adornos utilizados no cabelo, influenciados pelo movimento rastafari, também difundido pelo movimento *Black Power*, sendo as tranças uma versão mais radical do movimento. Bob Marley é o maior representante, sendo seguido aqui no Brasil por Gilberto Gil e Milton Nascimento. *Dreadlock* é a junção de *dread* – assustador, espantoso – e *lock* – fechadura. Capturado em <http://www2.uol.com.br/tododia/ano2004/maio/210504/triboz.htm>, em 21/12/2004.

lácio do Planalto e um baile *funk*, servem como lugar privilegiado em que os acontecimentos se desdobram. Renata Petrocelli (2004), jornalista, em sua crítica ao programa, destaca:

É justamente na criação de dois 'heróis' nada idealizados, pobres, marginalizados, fora dos padrões de beleza valorizados pelos meios de comunicação e sujeitos às pressões do tráfico nas comunidades carentes, que reside o grande mérito de *Cidade dos Homens*. (p. 01)

Além disso, é preciso considerar a força que os movimentos sociais vêm conquistando na sociedade brasileira, especialmente os de minorias que lutam por igualdade de direitos, como os trabalhadores rurais, os negros, os portadores de deficiência física, as mulheres, o movimento GLS (gays, lésbicas e simpatizantes). Além do mais, movimentos reconhecidamente políticos, iniciados há longos anos, marcados pela contestação e que lutam por uma democracia mais justa, também começam agora a fazer parte da esfera televisiva. Conforme Bucci (2004), para se adquirir *status* de cidadania em nosso país, torna-se necessária a visibilidade através das telas da TV. Segundo o autor, a lei da era audiovisual – essa mesma em que vivemos – dita que tudo aquilo que não aparece na TV não acontece de fato: “A visibilidade social foi ficando tão amarrada à tela da TV que, para ganhar o estatuto de realidade, as coisas precisam aparecer na TV” (p. 228). E cita como exemplo a divulgação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra na novela *O rei de gado*, exibida pela Rede Globo em 1996. O movimento negro – muito longe de ser composto por uma minoria no Brasil – também ganha espaço ao ser discutida uma gama de questões relacionadas à política de cotas em universidades e em concursos e cargos públicos. Como a televisão está atenta a esses movimentos sociais e de que forma procura mostrar e tratar essas mobilizações? Como elas são transpostas para esse meio de veiculação?

Assim como não podemos deixar de reconhecer a legitimação de tais movimentos

políticos e sociais, também não podemos deixar de problematizar a forma de incorporação dessas mobilizações a partir de sua visibilidade através da televisão (e da mídia, de uma forma mais geral). Ao mesmo tempo em que a visibilidade de sua luta política é sinal de conquista – de espaço, de direitos civis, de respeito, de discussão em sociedade –, é preciso atentar para a incorporação desses movimentos pela mídia e para a apropriação mercadológica dos diferentes/excluídos. Conforme Fischer (2001):

O importante aqui é acentuar que todas essas questões em torno do tratamento das diferenças estão também relacionadas a modos de representação, de enunciação, a formas de interpretação e de comunicação. Ou seja, há uma imensa responsabilidade dos meios de comunicação, particularmente da TV, [...] no que se refere aos modos de nomear os diferentes. (p. 42)

Aqui se fala também sobre modos de narrar, modos de mostrar e encerrar visibilidades desses excluídos. Há que se considerar a forma como a televisão incorpora o discurso dos diferentes e o transforma – quase como se adequasse esse discurso à linguagem da televisão, uma espécie de ‘domesticação’ – para ser devolvido ao público telespectador. E, muitas vezes, essa devolução acontece sob a roupagem mercadológica. Um exemplo importante sobre a apropriação mercadológica das minorias pode ser aqui apresentado: em uma nota de produção da agência publicitária enviada à equipe produtora responsável pela filmagem de um comercial do *McDonald's*, notamos a insistência em incluir alguns ‘diferentes’ na propaganda – exigência étnica dos nossos tempos, o politicamente correto. Eis um trecho escrito do memorando em questão, encontrado no livro de Isleide Fontenelle (2002):

Vinhetas de realismo. [...] Não queremos jovens com aspecto ‘largado’ mas também não queremos jovens com cara de bebê. Eles devem parecer maduros, inteligentes e com personalidade.

Não queremos ruivos com sardas ou louros de olhos azuis. [...] Queremos mostrar o real. Por isso, temos que cobrir as exigências étnicas: alguns negros, alguns latinos. Não é para ser um comercial típico do McDonald's. (p. 253)

O que interessa aqui é pensar tais questões no programa analisado: como estabelecer as relações entre visibilidade da legitimidade de um movimento social e visibilidade da domesticação desse mesmo movimento? Ou seja, é legítimo apresentar e conceder maneiras de tornar visível um movimento político e social dos nossos tempos, mas ao mesmo tempo questionamos a maneira como essa visibilidade acontece. Stuart Hall (2001), estudioso da cultura contemporânea, ao tratar sobre o pós-modernismo e as culturas de 'margem', destaca:

Dentro da cultura, as margens, embora continuem periféricas, nunca foram um espaço tão produtivo como o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural. (p. 150)

Ao mesmo tempo em que o autor considera de extrema importância a abertura de novos espaços de contestação que o pós-modernismo proporciona, ele também critica a abertura ambígua para a diferença e para as 'margens', um tipo de diferença que, ao fim e ao cabo, não faz diferença nenhuma, um 'toque de etnicidade', 'um sabor do exótico'. No entanto, ainda assim, Hall considera que a vida cultural tem sido modificada por esse tipo de enunciação.

Podemos seguir analisando e problematizando essas condições de visibilidade a partir de algumas discussões acerca do cinema nacional, desde a época do Cinema Novo até os dias atuais, por tratar exatamente sobre as 'figuras de margem' das quais estamos tratando.

O *boom* da indústria cinematográfica brasileira a partir do ano 2000 trouxe questões referentes ao 'Novo Cinema Novo', inspirado no movimento ocorrido a partir de 1960 no Brasil, o Cinema Novo, cujo maior expoente foi o cineasta Glauber Rocha. A grande novidade da recente safra de filmes brasileiros caracteriza-se pela inteira produção em território brasileiro: da gravação à pós-produção, tudo é realizado no Brasil. Apenas em 2002, trinta filmes foram lançados nacionalmente, a maioria com enorme aceitação do público, entre eles os longas *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles), *Madame Satã* (Karin Aïmouz), *O Invasor* (Beto Brant), *Uma onda no ar* (Hélcio Raton) e os documentários *Edifício Master* (Eduardo Coutinho), *Janela da alma* (João Jardim e Walter Carvalho) e *Ônibus 174* (José Padilha) (Avellar, 2003). Nessa nova fase de produção cinematográfica, assim como ocorreu no Cinema Novo, figuras representantes da minoria são novamente colocadas em cena: o nordestino, os moradores das periferias, os pobres e os negros, em produtos que tratam, entre outras idéias, das questões da (im)possibilidade de identificação nacional. Glauber Rocha, protagonista do movimento do Cinema Novo, propõe que a identificação do povo brasileiro é muito mais complexa do que se imagina – isso na mesma época, por volta de 1960/1970, em que a televisão no Brasil recebia os maiores incentivos do Governo Militar para instituir uma aura de unificação nacional⁶. Segundo Leandro (2003), autora que analisa a *Trilogia da Terra* do cineasta Glauber Rocha (composta pelos filmes *Deus e o Diabo na terra do Sol*, *Terra em transe* e *Idade da terra*), é

[...] por essa via que a trilogia de Glauber vai desestabilizar um dos mitos mais poderosos da cultura brasileira, o de um povo unido e harmônico, mito de dimensões exóticas para olhares estrangeiros e que esteve, historicamente, a serviço dos interesses do Estado. Uma diversidade

6. Sugestão de leitura: artigos de Eugênio Bucci no livro *Videologias*, em particular "A crítica de televisão" (p. 27-42) e "Ainda sob o signo da Globo" (p. 220-240).

desconcertante de povos brasileiros, de minorias singulares, de rostos anônimos captados na multidão, chega aos filmes da *Trilogia* como testemunha de um longo processo de exclusão. (p. 19)

O movimento que observamos no cinema nacional contemporâneo traz, novamente, a colocação em cena de um sujeito ‘marginal’ e seu discurso, bem como a legitimação desse discurso, por mais aterrorizante que seja – como destaca Ivana Bentes em entrevista a Lillian Fontes (2003). A adaptação desse discurso ao cinema – diferentemente do Cinema Novo, e aqui reside seu ponto diferencial – aconteceu por meio da cultura de massa, dos “*funks* que falam do tráfico, da MTV, dos clipes do MV Bill e dos Racionais MCs, dos *rappers* e da cultura *hip hop*, da televisão” (p. 17). No entanto, há aqui também uma problematização a desmembrar: paralelamente à legitimação desse novo discurso – que coloca em cena a minoria –, há a idéia de uma estética da pobreza e da marginalidade que conquistam lugar no mercado, que aumentam os números da audiência, que proliferam a exportação de um ‘tipo’ diferente. Como destaca Bentes (2003), ao criticar aquilo que intitulou de “cosmética da fome”, trata-se de “uma domesticação dos temas mais radicais da cultura e do cinema brasileiro (e do próprio Cinema Novo) num ‘folclore’ para exportação. Miséria, sertão e favela como produtos de exportação” (p. 18).

Podemos defender a idéia de que há formas e formas de mostrar e falar daquele que raramente esteve em cena: ao mesmo tempo em que os filmes citados proclamam a denúncia, a apresentação daquilo que ‘vai mal’ em nosso país (críticas ácidas à desigualdade social, ao preconceito racial e sexual, à miséria), também destacam tudo aquilo de sonho e fantasia que faz parte também desse mesmo mundo. O imenso sucesso do cinema nacional é evidenciado pelo vasto número de espectadores nas salas de cinema, em todo o país (isso seria resultado apenas de uma estética glamorosa da fome e da miséria?). Talvez seja possível dizer que há diferentes maneiras de se apresentarem

questões que assolam o Brasil: uma delas seria por meio da não-cristalização de sentido sobre as figuras minoritárias e da legitimação das conquistas de certos grupos sociais, o que abrange, sim, uma forma de estética. A outra forma seria caracterizada por uma estetização ‘globalizada’ do cinema (advinda da televisão?), que amarra completamente os sentidos, domesticando as manifestações e encerrando em um *grand finale* tudo aquilo que não se incluiria nesse fim.

A título de exemplificação, podemos citar o final do seriado *Cidade dos homens* do ano de 2004, que pode ser pensado a partir desse processo de ‘estetização’. O último capítulo se encerra tal como um conto de fadas: o príncipe Acerola e sua princesa Cristiane dançam vestidos a caráter – pois é o baile de debutantes da menina na quadra da escola de samba da Mangueira – e se beijam apaixonadamente. A cena seria mesmo de romance, isso se não houvesse no meio dos dois um bebê sendo amamentado. Ou seja, há uma enorme diferença: os personagens são outros, o cenário é outro, a condição social é outra – o que poderia ‘render’ uma boa história, com suas particularidades e singularidades específicas. Entretanto, o final tem que ser sempre o mesmo, independente de todas as diferenças apresentadas e bem demarcadas durante os capítulos veiculados. O final precisa se adaptar a uma linguagem televisiva, tornar-se ‘palatável’ para a televisão, para o melodrama.

Ao tratar mais especificamente a condição dos negros no Brasil, o sociólogo Jessé Souza (2003) coloca uma questão atual – intimamente relacionada à condição de produção do produto televisivo e objeto dessa pesquisa – sobre o reconhecimento de quem é e de quem não é cidadão no nosso país. O tema do reconhecimento, diz o autor, envolve respeito e auto-estima e é fundamental para a formação da identidade nacional, tanto em nível individual quanto coletivo. O autor destaca a importância de se entender que “somos formados através do reconhecimento ou da sua au-

sência e que o reconhecimento tem uma base cultural, comunitária e lingüística” (p. 37). A partir dessa idéia, Souza pontua como objetivo político a urgente atenção a minorias e às culturas minoritárias. De que forma poderia acontecer essa proteção? Poderíamos entender como uma das formas de proteção à criação e veiculação de programas como *Cidade dos homens* ou *Turma do gueto*?

Retomando as questões de visibilidade na mídia, no ano de 2000, a Rede Record iniciou a exibição de um programa protagonizado exclusivamente por atores negros em uma história de ficção: *Turma do gueto* foi ao ar em novembro, inaugurando um novo tipo de produção. Exibido em horário nobre, nas segundas-feiras, o programa alcançou os mais altos números no IBOPE, constituindo-se num dos programas mais vistos naquela emissora, tanto em 2000 quanto no ano subsequente⁷. *Cidade dos homens* foi exibido na Rede Globo inicialmente em 2002, contudo, até a sua primeira veiculação, houve uma série de experimentações e propostas em andamento, coordenadas pela mesma equipe responsável pela microssérie.

Ao analisarmos o surgimento da microssérie, acompanhada de algumas experiências anteriores, podemos estabelecer relações de semelhança e de vizinhança, tal como destaca Michel Foucault. O curta-metragem *Palace II^o*, exibido na série especial da Rede Globo intitulada *Brava gente brasileira*, foi levado ao ar em dezembro de 2001, apresentando Acerola e Laranjinha – meninos negros e moradores de uma favela – como protagonistas. O curta foi apresentado em alguns eventos internacionais, sendo premiado no festival de Berlim em 2002. Segundo um dos diretores, Fernando Meirelles (o curta é dirigido por ele e por Kátia Lund), tal curta foi um ensaio para o longa-metragem *Cidade de Deus*, levado aos cinemas brasileiros em 2002 (direção de Fernando Meirelles e co-direção de Kátia Lund). Recorde de bilheterias, sucesso de público no Brasil e no exterior, *Cidade de Deus* também foi bastante premiado e elogiado internacionalmente. O filme inovou ao narrar o

surgimento da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, misturando temas como violência, tráfico de drogas e a vida na favela. O filme recebeu quatro indicações ao Oscar em 2004 (nas categorias Diretor, Roteiro Adaptado, Edição e Fotografia), mas não recebeu nenhuma estatueta. Em fevereiro de 2004, após as indicações, iniciaram-se reprises nas salas de cinema de todo o país.

Um dos grandes assuntos retomado pela equipe de produção do filme nas entrevistas à imprensa relaciona-se com o caráter ficcional do filme: apesar de ser baseado na história do surgimento da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e de os atores principais serem pessoas da comunidade da favela, o diretor faz questão de frisar que o filme é do gênero ficcional. Até o final de 2003, rendeu mais de 3,5 milhões de espectadores. E é na esteira desse sucesso que *Cidade dos homens* vai ao ar: já não é mais tão inovador falar e mostrar personagens negros como protagonistas de um programa de ficção. No depoimento dos diretores, contido nos extras do DVD *Cidade dos homens* 2002, Fernando Meirelles (2003) argumenta sobre a relação e também sobre o distanciamento entre as duas produções:

Cidade dos homens é um desdobramento do filme *Cidade de Deus*. Mesmos criadores, mesma equipe, mesmos atores. Mas podemos dizer também que esse projeto é o avesso do outro: *Cidade de Deus* é um drama com um toque de comédia sobre traficantes no Rio, a comunidade aparece apenas como pano de fundo. *Cidade dos homens* é uma comédia, com um toque de drama sobre uma comunidade do Rio de Janeiro, os traficantes aparecem só como pano de fundo. Um projeto complementa o outro (conforme declaração do diretor).

Todavia, o que pode ser considerado inovador é mostrar os jovens negros e pobres se divertindo em um baile *funk*, num sábado à noite,

⁷. Informação obtida no site do programa: www.turmadogueto.com.br.

⁸. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund, produzido pela O2 Filmes, 15 min, São Paulo (BR).

sem mostrar violência ou apelo sexual, da forma como nos apresentam os noticiários. Inovador é acompanhar os dois jovens viajando de ônibus para Brasília com ‘uma câmera na mão, uma idéia na cabeça’. Ou a diversão nas areias e nas águas de uma praia do Rio de Janeiro, em que os favelados chegam de ônibus lotado e acabam sendo alvo de arrastão, que é iniciado pelos ‘playboys do asfalto’. Aqui podemos lembrar o livro de Micael Herschmann (2000), no capítulo em que o autor realiza uma breve análise sobre os arrastões nas praias do Rio de Janeiro. Extremamente alardeados pela mídia impressa e televisiva, os arrastões foram logo relacionados à turma do *funk* e do *hip hop*, ou seja, ligados à juventude da periferia e da favela carioca. Entretanto, quem esteve presente nas cenas de ‘ameaça à ordem urbana’, tal como transeuntes e até mesmo agentes de segurança pública que serviram como testemunhas, indagou sobre o acontecimento, tratando-o como algo criminal. Comenta o autor:

Assalto ou não, o fato é que as imagens exibidas pelos jornais e TV ficaram impregnadas na memória urbana carioca [...]. Os ‘Cadernos Cidade’ [...] dos principais jornais do país passaram a dedicar espaços expressivos (em alguns momentos atingindo quase a totalidade dos cadernos) à tematização do funk, surgindo em profusão, na época, matérias com títulos bastante sugestivos, como ‘Arrastões aterrorizam Zona Sul’, ‘Hordas na praia’, ‘Galeras do funk criaram pânico nas praias’, ‘Pânico no paraíso’, ‘Movimento funk leva à desesperança’, que incrementavam o clima de terror. (p. 96)

No episódio intitulado ‘Tem que ser agora’, o arrastão aparece sendo combinado por garotos da classe alta, que estão revoltados com um ‘neguinho’ que ‘roubou’ a onda que era de um *playboy* – ou seja, a briga iniciou-se dentro do mar. Os *playboys* carregam consigo seus cachorros *pitbull*, que são largados em cima dos negros, e a confusão se inicia. As pessoas na praia começam a guardar suas coisas e fogem desesperadamente, algumas gritam que é um arrastão. Dois homens mais velhos, negros, guar-

dam seus pertences e comentam: “E olha lá quem tá começando: branquinho, *playboyzinho*, tudo bandido! E amanhã vai dá no jornal: quem começou? Favelada! É, não tem nada a vê, não, rapá, porque é preto, porque é pobre!”

Ainda assim, não se pode deixar de atentar para o fato de a exibição de programas como *Cidade dos homens* acontecer de uma forma rarefeita na grade da programação: uma produção como a que estamos discutindo ainda possui uma presença marginal na televisão brasileira, seja em relação à frequência ou em relação ao horário. Basta compararmos um programa *teen* como *Malhação*, citado anteriormente, e o programa *Cidade dos homens*, alvo do presente estudo. Enquanto o primeiro é exibido durante cinco dias da semana, por volta das 17h30min – horário por excelência da programação dos jovens –, o segundo é veiculado apenas uma vez ao ano, em horários mais tardios. Não deixamos de exaltar a importância da veiculação desse tipo de produto e aqui podemos destacar o avanço no aumento de capítulos exibidos (de quatro episódios em 2002 a cinco episódios nos anos de 2003 e 2004) e a fixidez dos horários – que contribuem para criar o hábito de assistir ao programa. No entanto, também não podemos deixar de destacar que ainda há certa precariedade nessa exibição. Apontamos, como Stuart Hall (2001), a respeito da visibilidade da cultura popular negra na mídia:

Reconheço que os espaços ‘ganhos’ para a diferença são poucos e dispersos, meticulosamente policiados e regulados. [...] Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada. Mas simplesmente apelidá-la de ‘o mesmo’ não adianta. Depreciá-la desse modo reflete meramente o modelo específico de políticas culturais ao qual continuamos apegados, precisamente um jogo de inversão. (p. 151)

Lançamento de *Cidade dos homens*

Cidade dos homens é lançado na televisão inicialmente no ano de 2002, mais precisa-

mente na semana de 15 a 18 de outubro (de terça à sexta-feira), semana em que se comemorava a passagem do dia das crianças (comemorado em 12 de outubro). Nas chamadas do programa, que antecederam em uma semana a exibição dos episódios, o locutor dizia que o programa era “um presente para as crianças”. Entretanto, *Cidade dos homens* não era um programa direcionado às crianças – era um programa protagonizado por crianças, o que é bem diferente. Nos extras do DVD *Cidade dos homens* (2002), um dos autores do programa, Jorge Furtado, comenta: “A gente concebeu, já pensou nela [microsérie] para ser uma série infantil, quer dizer, ela não é uma série para crianças, mas sobre crianças, com crianças, pra passar na semana da criança”. Ainda, é preciso considerar o horário de exibição da série – a partir das 22h30min –, que se caracteriza como um horário bem posterior àquele destinado às programações infantis.

É importante aqui lembrar que nessa data o Brasil estava em ebulição com as campanhas políticas, pois se aproximavam as eleições presidenciais. Não nos esqueçamos de que a disputa apontava a liderança de Luis Inácio Lula da Silva, que vencia nas pesquisas eleitorais e contava com um carisma popular muito elevado. Relações de semelhança podem ser aqui destacadas: o país praticamente escolheu um líder pobre, metalúrgico, sindicalista e não-letrado, muitas vezes marginalizado (inclusive pela própria emissora Rede Globo) como presidente da República. Seria essa uma das condições para a Rede Globo se autorizar a colocar no ar, em horário (nem tão) nobre, uma produção ficcional com atores marginalizados e pobres?

No ano de 2003, o retorno do programa foi marcado pelo desenvolvimento das crianças em jovens: agora, Laranjinha e Acerola cresceram e passaram a freqüentar bailes *funk*, viajaram para Brasília e começaram a namorar. A escola segue aparecendo como cenário em que se desenvolvem as histórias, mas a partir de agora novos lugares ‘participam’ dos episódios, tal como a praia de São Conrado, no Rio de

Janeiro. O programa também modifica sua forma de exibição: em vez de ser apresentado durante uma semana inteira, passa a ser exibido nas noites de terças-feiras, durante cinco semanas. O horário de apresentação dos programas gira em torno de 22h30min e 23h. Vale destacar que o dia e o horário da semana (terça-feira, 22h30min) acaba por se tornar, naquele ano, uma data em que os programas de experimentação⁹ são veiculados na Rede Globo (basta lembrar que o programa *Cena aberta*¹⁰ substitui a microsérie *Cidade dos homens* na semana seguinte). Os programas de experimentação da emissora são também desenvolvidos pelo núcleo Guel Arraes, responsável pela direção de programas como *Os normais* e *Sexo frágil*.

Já no ano de 2004, as histórias vividas por Acerola e Laranjinha voltam à cena novamente reformuladas no dia de veiculação: em vez da terça, o programa é exibido em cinco sextas-feiras, entre os dias 24 de setembro e 22 de outubro. Devido à exibição do horário político gratuito, a veiculação dos dois primeiros episódios da série passa a acontecer em um horário posterior às 23h; os três episódios restantes são veiculados por volta das 22h45min. Dois pontos nos chamam a atenção: primeiramente, a maciça propaganda que envolve as chamadas do programa, antecedendo em duas semanas a exibição dos episódios; e em segundo lugar, os ‘efeitos’ do retorno do programa nessa época do ano – ou os efeitos que podem estabelecer sobre outros programas da emissora.

O exemplo máximo pode ser conferido no programa *Domingão do Faustão* (exibido pela Rede Globo nas tardes de domingo) do dia 26 de setembro de 2004: o programa, que geralmente possui em sua fórmula a apresentação de atrações musicais ‘da moda’ (tais como Titãs, Jota Quest, Capital Inicial – representan-

9. Denomino assim os programas realizados pelas produtoras independentes com quem a emissora de televisão mantém parceria; no caso, a O2 Filmes e a Casa de Cinema de Porto Alegre.

10. *Cena aberta*, programa dirigido por Regina Casé, propunha uma fórmula nova de programa, em que clássicos da literatura (nacional e internacional) eram representados por pessoas comuns, ao lado de atores consagrados da própria emissora.

tes do *pop/rock* nacional), nesse dia – lembremos que é o domingo que segue à exibição do primeiro capítulo de *Cidade dos homens* da temporada 2004 – traz como atração musical o *funk*, incluindo o *dj* Malboro – que foi um dos personagens principais do episódio sobre o baile *funk* no ano de 2003 em *Cidade dos homens* – e a dupla carioca Cidinho e Doca. A dupla cantou uma música bastante disseminada nos últimos dez anos, a qual fez sucesso também na voz da apresentadora Xuxa – que também aparece no programa, dançando e cantando ao lado do sambista Jorge Aragão e de atores do elenco de *Malhação* e *Senhora do destino*¹¹. Diz o estribilho da música (*Rap da Felicidade*):

Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
(Mc Cidinho e Mc Doca)

O que interessa aqui não é o conteúdo da música, não também a interrogação da presença de Xuxa no programa nem a *mélange* de convidados dançando timidamente o *funk* no palco do *Faustão*. Interessa, sim, questionar a presença de um ritmo mais ‘marginal’ como o *funk*, ao se apresentar em uma tarde de ‘domingão’ na televisão brasileira. Acredito que a veiculação do programa *Cidade dos homens*, que de alguma forma já garantiu o seu espaço – ainda que parco e ínfimo diante de outros programas da emissora –, tem muito a ver com essa ‘permissão’ global. Novamente recairíamos na questão: seria essa uma forma legítima ou domesticada de manifestação? Talvez possamos pensar na coexistência desses dois momentos, talvez possamos aceitar que, ao mesmo tempo em que a presença de programas como *Cidade dos homens* na televisão legitima o discurso de um movimento social, também acaba por enquadrar qualquer espécie de manifestação desse mesmo movimento.

O percurso principal desse trabalho foi atravessado pela análise das condições de emergência do programa de televisão *Cidade*

dos homens, procurando entender as configurações de uma época que parece demandar uma maior discussão a respeito da realidade em nosso País. A partir disso, podemos argumentar que a mídia televisiva responde a uma urgência do nosso tempo ao construir uma trama de visibilidades e de enunciabilidades sobre jovens negros e pobres, moradores da periferia. Aqui também o discurso televisivo é definido pelo paradoxo de, paralelamente, oportunizar a visibilidade de certos movimentos sociais e também de domesticá-los e talvez até mesmo implodir a manifestação de qualquer germe revolucionário, característico de um movimento político e social.

Eis um esboço para se pensar nas condições de emergência de um produto televisivo como *Cidade dos homens*. Tentamos estabelecer, como destacou Foucault (2002), um “domínio de parentesco com outros objetos”, relações de semelhança, de diferença, de transformação, para que se pudesse dizer algo sobre o programa: eis as “condições positivas de um feixe complexo de relações”. Talvez essa seja uma das maneiras de se pesquisar a mídia no campo educacional: atentar para todas as relações possíveis coexistentes ao produto midiático e, a partir dessas relações, estabelecer um – ou mais – pontos de análise. Essa proposta considera a importância de um trabalho que priorize a posição interrogativa do pesquisador (seja ele pedagogo, psicólogo, comunicador etc.) que se proponha a priorizar a experiência da mídia, a falar ‘de dentro’ das imagens, analisar a linguagem e os efeitos de sentido ali produzidos. Somente assim seremos capazes de realizar um estudo comprometidamente ético e político que

problematize nossos modos de ver hoje, articulando um mergulho nas imagens da mídia, nos discursos que ela faz circular e nos modos de subjetivação que eles incitam. (Fischer, 2002, p. 91)

¹¹. Dois programas da Rede Globo: o primeiro já foi citado no trabalho; o segundo foi a telenovela do horário nobre veiculada em 2004/2005.

Referências bibliográficas

- BENTES, I. Os marginais midiáticos. **RioArtes**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura, ano 12, n. 34, p. 17-19, 2003. Entrevista concedida a Lílian Fontes.
- _____. **A pobreza criadora da folkmídia**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2301200502.htm>> Acesso em: 26.01.2005.
- BILLOUET, P. A arqueologia do saber. In: _____. **Foucault**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BUCCI, E. Ainda sob o signo da Globo. In: _____. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. A crítica de televisão. In: _____. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 27-42.
- FISCHER, R. M. B. **Televisão & Educação: fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, 2001b.
- _____. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. **Revista Brasileira de Educação – ANEd**. São Paulo: Autores Associados, n. 20, p. 83-94, maio/jun/jul/ago, 2002.
- FONTENELLE, I. A. **O nome da marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 220-240.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- HALL, S. Que 'negro' é esse na cultura popular negra? **Revista Lugar Comum**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 13-14, p. 147-159, jan./ago. 2001.
- HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LEANDRO, A. Trilogia da Terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana. **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, UFRGS/FACED, v. 28, n. 2, p. 09-28, jul./dez. 2003.
- MEIRELLES, F. Depoimentos dos autores e diretores. In: _____. **Cidade dos Homens**. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções/02 Filmes, 2003.
- PETROCELLI, R. **'Cidade dos Homens' não perde o fôlego**. Disponível em: <<http://exclusivo.terra.com.br/interna/OI400906-EI1118,00.html>> Acesso em: 25 de outubro de 2004.
- SCHÄFFER, M. 'Entre-lugares' da cultura: diversidade ou diferença? **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS/FACED, v. 24, n. 1, p. 161-167, jan./jun. 1999.
- SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2002.
- SOUZA, J. **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.
- VANUCCHI, C. Comédia da Vida Real. **Istoé**, 14 de julho de 2004, n. 1814, p. 59.
- VEYNE, P. Foucault revoluciona a História. In: _____. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora UNB, 1982, p. 149-181.

Recebido em 17.01.06

Aprovado em 22.05.06

Suzana Feldens Schwertner é psicóloga, mestre em Educação (PPGEDU/UFRGS), membro do NEMES (Núcleo de Estudos sobre Mídia, Educação e Subjetividade, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS) e membro do corpo clínico do GAEPSI (Grupo de Atendimento e Estudos em Psicoterapia).