



TURMA DO GUETO: FALA DOS EXCLUÍDOS?¹

Marly C. B. Vidal

Doutoranda em Ciências da Comunicação – ECA-USP

Professora do curso de Comunicação Social das Faculdades Integradas Rio Branco

Resumo: Esse trabalho pretende sob a ótica bakhtiniana e com visadas sobre os estudos culturais, fazer uma leitura do seriado televisivo *Turma do Gueto*. O objetivo é mostrar a abertura de uma brecha no sistema oficial para mostrar a produção cultural dos excluídos sociais, das comunidades carentes de tudo e que vivem à margem ou marginalizados pela cultura oficial que circula pelos canais de comunicação; é tentar olhar pelo olhar do outro – o seriado – e tentar perceber o que circula, em termos de bens culturais, nessas comunidades.

Palavras-chave: Discurso, Exclusão Social, Cultura Popular.

Não se pode negar à televisão a importância de seu papel, presença e, por que não, a sedução por ela exercida sobre a sociedade contemporânea. Não à toa Ellis Cashmore afirma: *“Ela é verdadeiramente um presente colorido e generoso, e nós nos alegamos com ela. Ela nos deu perspectivas renovadas sobre a vida; permitiu-nos explorar novas possibilidades; proporcionou o impulso para a auto-reflexão. Acima de tudo, divertiu-nos imensamente. E, sejamos honestos, ela nos transformou.”*²

A televisão seduz, fascina pelo papel exercido na cultura contemporânea. Papel ‘moldador’ dessa cultura, *“refletiu, moldou e recriou a cultura do século XX”*³ e, de uma certa maneira, reflete esse momento histórico-social: caótico, fragmentado, sem limites e devotado ao consumo.

Ao alcance o tempo todo, exigindo apenas um apertar de botão, que pode ser à distância, e uma atenção distribuída entre outras atividades. Sem limites de horários, fonte de

¹ Este trabalho foi realizado com a colaboração de Jane Marques, Mestre em Ciência da Comunicação pela ECA/USP

² CASHMORE, Ellis. ... e a televisão se fez. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

³ CASHMORE, Ellis. Op. cit.



novidade, excitação, mudança. Um polvo gigante que nos enreda, envolve e não consente escape, o que nos permite sugerir que a televisão cria uma imagem de mundo assim como condições de percepção desse mundo.

Afirmar ser a televisão algo perigoso, banal, sem a menor preocupação ética, contribuinte, por excelência, para a mediocrização e embotamento das faculdades intelectivas e sensíveis é muito fácil e um tanto equivocado. O fenômeno da banalização ocorre fora da televisão como resultado da apropriação industrial da cultura e estendido a qualquer forma de produção cultural no dizer do pesquisador Arlindo Machado⁴, o mesmo que afirma da existência de vida inteligente na televisão e da necessidade de uma mudança de foco de modo a perceber obras inquietantes e pouco convencionais, ou seja, obras de ‘ruptura’. E essa mesma mudança de foco pode, na nossa percepção, proporcionar possibilidades de uma criticidade menos comprometida com estereótipos, preconceitos e desviantes do produto em si: o programa televisual.

Apesar de seu poder e abrangência, a televisão tem sua “gramática” e suas regras definem a especificidade da produção televisual. Veiculando produtos diferentes, é concomitantemente plural e multifacetada o que recusa critérios rígidos e/ou permanentes de avaliação. Convivem em certa paz diferentes gêneros que se interseccionam em seus modos de produção. Apresenta um texto polissêmico e por isso intertextual, está em interação constante com outros, podendo ser aplicada à programação a idéia bakhtiniana para a linguagem verbal – texto dialógico e polifônico. A intertextualidade televisual se dá em vários sentidos e direções. Um texto visual, sonoro, cromático, dinâmico que está em franca relação com o verbal e que expressa, porque já vagueou pela realidade, anseios, dúvidas, angústias, experiências e imaginação da sociedade. Assim pensando, o que se apresenta como fundamental às nossas reflexões é o programa de televisão e a busca de instrumentos de análise que se mostrem adequados à percepção daquilo que se mostra complexo e muitas vezes ausente dos trabalhos críticos: a especificidade da programação televisual. Por isso a necessidade de se pensar a televisão a partir de seus produtos: os programas, vistos como *“conjunto de trabalhos audiovisuais que a televisão efetivamente produz e a que os*

⁴ MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

espectadores efetivamente assistem”⁵. Trabalhos esses que já estão há meio centenário nas telinhas em nossas casas.

Conseqüente do próprio veículo e suas características massivas, generalizou-se a idéia de impossibilidade de o programa de televisão elevar-se acima do “mediano”, da eleição de categorias que investiguem a qualidade, mesmo porque face à sua conexão com o mercado a programação nunca chegar a um nível que se possa classificar como artístico. Um investimento crítico na tentativa de se determinar a qualidade deve partir da análise do produto televisual e do resgate de um instrumental teórico que permita um conceito rigoroso mas que não se amarre em posturas passadistas e deslocadas do contexto de produção e consumo. Por outro lado, não estamos sugerindo a existência obrigatória de qualidade – experiências diversificadas, diferenciadas, um canal de oportunidades para inovações – na grade televisiva. Muitas vezes a tentativa de inovação e diferenciação esbarra em estereótipos e até preconceitos disfarçados sob o manto de uma produção tecnológica sofisticada, do tipo “plumas e paetês”, um tanto grandiosas, mas de travo amargo e enganador. E não se nega aqui a existência de programas que primam pelo descuido, desrespeito, falta de ética e de qualquer preocupação estética. Entretanto, entendemos que se deve buscar entender a televisão em suas especificidades, e analisá-la em seu espaço bem como procurar categorias e instrumentos adequados.

Entendendo como programa qualquer série sintagmática que possa ser tomada como singularidade distintiva em relação às outras séries de televisão, Machado afirma ser possível uma abordagem mais clara, seletiva, pois permitiria perceber diferenças e qualidade. Gostaríamos aqui de promover um primeiro recorte: a ficção televisual, aqui entendida como uma história inventada feita para a televisão, ou seja, um produto que se pretende inserido na gramática televisiva: *“uma história mais ou menos longa, mais ou menos racionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo...”*⁶. A serialidade – *apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual*⁷ – segundo classificação de Pallottini abrangeria: minissérie, seriado e telenovela. Interessa-nos aqui o seriado, produção ficcional

⁵ MACHADO, Arlindo. Op. Cit.

⁶ PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

⁷ MACHADO, Arlindo. Op. cit.

para a televisão, organiza-se em episódios independentes, cada um deles portadores de unidade relativa, via de regra um episódio não interfere no outro. Cuidando para preservar o espírito geral da temática, cada unidade apresenta uma história diferente. Segundo Pallottini a unidade do seriado “*pode ser dada pelo protagonista, pelo tema, ou pela época, liga às vezes ao local de ação; mas, fundamentalmente, a unidade se dá por um propósito do autor, por um objetivo autoral, uma visão de mundo que ele pretende transmitir.*”⁸ Não sendo invento da televisão, pois já existente em Sherazade e suas *As mil e uma noites*, desenvolvendo-se nos folhetins, originando daí a radionovela e posteriormente a telenovela, segundo demonstra a pesquisadora Maria Lourdes Motter⁹ em seus trabalhos sobre a telenovela brasileira, a serialidade é o grande achado da televisão e se torna a principal forma de estruturação de produtos audiovisuais. Estruturação que permite entrelaçamentos, divergências e convergências, ou seja, as modalidades seriais narrativas não se apresentam de forma pura, contaminam-se umas às outras e assimilam-se umas pelas outras. Essa recusa à pureza não pode ser pensada como falha ou baixa qualidade. Ao contrário, a riqueza está em fazer da fragmentação e embaralhamento uma possibilidade de inovações.

Em busca de maior liberdade para pensar, não dispensando o (*bartheanamente*) rigor, Bakhtin pode ser uma baliza adequada, visto ter a lucidez, e por que não, a coragem de subverter o sistema já estabelecido e comum (mesmo após o advento da TV, Internetes e outros) em vigor.

O pensador russo não trabalha com o audiovisual contemporâneo, restringe-se aos produtos orais e escritos do que, classicamente, está classificado genericamente como literatura ficcional, focaliza o romance russo, recorta de modo claro o romance de Dostoiévski, mas sua visão do fenômeno da interação lhe permite adentrar o universo plural e múltiplo da produção, que por interacionada só se faz no horizonte do receptor e de seu universo. Alarga assim a visão do gênero e se permite pensar de modo inovador e perfeitamente adequado ao mundo contemporâneo que não viveu, às mediações que não conheceu (mas previa), aos produtos que não experimentou.

⁸ PALLOTTINI, Renata. Op. cit.

⁹ MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo, 1999. Tese (Livre-Docência) ECA/USP, 215 p. e *Ficção e Realidade: telenovela, um fazer brasileiro*. Ética & Comunicação. Faculdades Integradas Alcântara Machado, São Paulo, n° 2, ago/dez. 2000.



Os gêneros discursivos

*Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que chamamos de gêneros do discurso.*¹⁰ Múltiplas e variadas são as esferas de atividades humanas, portanto, múltiplos e variados serão os gêneros discursivos, ou seja, modos de utilização da língua o que não implica em comprometimento de sua unidade. A utilização da língua se dá pelos enunciados, entendidos aqui como unidade real da comunicação a cuja forma o discurso se molda. Entende-se o conceito de enunciado como sendo o conjunto de manifestações sígnicas que cercam o ato comunicativo, incluindo a voz do locutor, o horizonte do receptor assim como tempo e espaço de sua produção, portanto, enunciado é entendido como tudo o que cerca o ato verbal, o dito e o não-dito, o contexto temporal, espacial e social de sua produção. Assim sendo, o enunciado reflete condições específicas e finalidades das variadas esferas (dos contextos) com as quais encontra-se relacionado por seu *conteúdo* (temático), seu *estilo verbal* (seleção e combinação operada nos recursos da língua) e sobretudo pela sua *construção composicional* (organização do material). Essa diversidade contextual, isto é, a variedade virtual da atividade humana, comporta uma larga variedade de discursos, pois cada uma das esferas comporta um número inesgotável e cada vez mais desenvolvido de gêneros, diferenciando-se e ampliando-se à medida que a sociedade se torna mais complexa. Por isso a ocorrência da heterogeneidade discursiva tanto oral como escrita: a réplica do diálogo cotidiano e sua diversidade, a carta, o relato familiar, os documentos oficiais, as ordens de autoridades. Acrescentem-se as comunicações científicas e as formas literárias, dos mais simples ditados populares aos mais elaborados e volumosos romances, as crônicas e ensaios.

Os gêneros populares: possibilidade de voz da periferia

Em *The long revolution*, Raymond Williams (1962) ao romper com a tradição literária que situa a cultura fora da sociedade, permitiu-nos trilhar outros caminhos em busca de produções não inseridas nos círculos oficiais – a chamada cultura erudita – que já fazendo-se

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



perceber não tinham ainda espaço de emergência fora das comunidades de origem, mantendo-se estranha e, conseqüentemente, alijada do campo de pesquisas científicas. Pensando a cultura como sendo um “*processo global por meio do qual as significações são social e historicamente construídas*”¹¹; relacionando cultura e outras práticas sociais, Williams nos fornece elementos para percebermos a emergência de manifestações culturais de diferentes grupos que fazem surgir vozes de atores sociais segregados no que chamaremos de periferia social.

Limitada por uma linha de ordem imaginária, não tão imaginária como o suposto; vivendo na extremidade, não obrigatoriamente geográfica do urbano, mas do considerado socialmente, a cultura das classes empobrecidas não consegue incluir-se no mecanismo produtor de massa de modo a fazer ouvir vozes – o gueto também fala. Vozes múltiplas, plurais e, dentro do gueto, de vários pontos de vista, de distintos lugares de lutas, vitórias e derrotas, sem dúvida.

Turma do gueto: projeto inicial

O projeto televisivo *Turma do Gueto*, planejado e bancado na televisão por José de Paula Neto, o cantor Netinho, surge com o intuito de mostrar o cotidiano da periferia paulistana. Através da luta de alunos e professores da “Escola Municipal Quilombo”, da comunidade de inserção, por uma vida digna, bem como da instituição policial, ali representada por uma delegacia, o telespectador teria acesso “*a histórias de amor, de violência, de amizade, de drogas, de música, de lealdade e de traição*”¹². Portanto, uma visão de múltiplos aspectos da vida na periferia, aspectos esses que fazem parte da vida de qualquer comunidade humana, em qualquer cidade do mundo. O diferencial seria o local “de origem” da fala, não mais do lado de cá “da linha delimitadora” da exclusão. Nessa fala, de acordo com Bakhtin, estariam os rastros, as marcas identificatórias da comunidade produtora em seu momento histórico e social.

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹¹ DALMONT, Edson Fernando. A cultura popular a partir dos estudos culturais britânicos: *paper* apresentado no I Colóquio Brasil/Grã-Bretanha de Estudos Culturais no Rio de Janeiro, XXII Congresso da Intercom, setembro de 1999.

¹² Site: www.turmadogueto.com.br.



Apresentada como sendo uma série, com um episódio semanal, a *Turma do Gueto*, retira seus personagens da vida real e nessa linha de ‘realidade’ se propõe a desenvolver suas tramas. Para tal utiliza-se de grupos de trabalho voluntário, ONGs atuantes na periferia de São Paulo, de onde selecionam o elenco formado, majoritariamente, por atores negros. Segundo os responsáveis pela produção, o objetivo central da série é tirar o negro da posição de coadjuvante, inovando o aspecto dramático, ao colocá-lo como protagonista e não mais como mero serviçal de madames ou executivos bem sucedidos.

O idealizador do programa, Netinho, faz o professor Ricardo, que retorna à comunidade depois de dez anos de ausência, período no qual se graduou, lecionou numa universidade de Porto Alegre, o que nos permite supor ser pós-graduado. Demitido por um corte de ordem econômica, vem dar aulas de Literatura, sua especialidade, na escola em que estudara quando garoto. De volta às suas origens, se vê às voltas com a brutal realidade do submundo de uma comunidade, cujo comando está nas mãos do tráfico de drogas. Na primeira temporada da série, Jamanta (Nill Marcondes) é o detentor do poder que só será ameaçado na segunda temporada com a inserção direta de Nenê (Alexandre Frota), detido – com todas as mordomias – que se livra da cadeia sob a proteção do policial mau-caráter, lotado na delegacia local e seu comparsa, Jacaré (Ailton Souza), garoto que mora na favela, viciado, que já experimentara o fracasso numa tentativa de tratamento patrocinada pelos grupos de ajuda solidária operantes no local.

A proposta inicial, dar voz à ‘periferia’ através de “histórias de amor, de violência, de amizade, de drogas, de música, de lealdade e de traição”, desde o primeiro episódio, se dissolve na focalização do problema da droga – tráfico e consumo – , todas as ações se propagam e convergem, contínua e exclusivamente, para o mundo das drogas e suas irradiações violentas, o que transforma a série em um constante banho de sangue e lágrimas. O tráfico e o consumo vão caracterizar e marcar toda a comunidade, dinamizar seu funcionamento, ao tempo que determina todas as tramas. Limita-se o espaço que se pretendia aberto às discussões, ao conhecimento, e principalmente, à legitimação da voz de uma categoria excluída.

A voz que emerge

Caracterizada a comunidade e sua dinâmica pela droga, esta como único tema ‘amarra’ as tramas de modo tão excludente e radical que a pluralidade e a multiplicidade que sabemos existir nas dobras excluídas¹³ se restringem e se estereotipizam. Restritos por força da trama à droga e suas brutais conseqüências, sem uma possibilidade de saída plausível, coerente em termos narrativos, os personagens assumem a dicotomia bem/mal, a monologia das lágrimas e sofrimento, sempre seguida da tragédia sem volta da morte, especialmente dos bons que se tornam vingativos por força do círculo violência gera violência. Os do bem sempre afrontados pelo do mal. A derrota cabe aos primeiros, porque os segundos, no fundo, são justificados.

O antigo morador que retorna – Prof. Ricardo, não mais Ricardinho, cria do bairro – adquire o *status* de mito salvador. É o herói do tipo romântico, que se propõe a recuperar drogados e traficantes, num empobrecido exercício de intertextualidade com *Ao mestre com carinho*. O ‘do bem’, mas de mal com a vida, Prof. Jeferson (Big Richard), encontra na carreira de professor justificativas plenas para seu mau humor e estresse constantes. Desiludido e amargurado, não crê na possibilidade de recuperação da comunidade e vê no colega um Quixote modernizado. Não falta a professora assustada, que vê nos ‘pés-de-pato’¹⁴ a solução para o problema das drogas, a julgar pela solução proposta, conseqüente da impunidade. Não surge uma proposta real e profissional de trabalho, fica no nível amadorístico e o que poderia se converter na “voz real” – registro da vida, das lutas, da produção cultural – da comunidade desaparece, seguida do amadorismo (nada contra o ator amador), da falta de preparo e direção de atores que se espraia por todo o elenco, salvo raras exceções. Afro X, *rapper* profissional, no papel de Talento, se sustenta pela música, esta sim deveria ter um lugar de destaque, pois tem sido vista, em sua estética repetitiva e feita de lances do cotidiano narrado, como produto e voz dos desfavorecidos.

Do lado ‘do mal’ os traficantes, os dependentes.

¹³ Hoggart, Richard fala da não passividade das classes empobrecidas como consumidores, afirma que essas “vivem em um outro universo, onde eles podem permanecer fiéis às suas certezas concretas, aos seus hábitos e aos seus rituais cotidianos assim como à sua linguagem”... em *La culture du pauvre*. Paris: Éditions de minuit, 1970.

¹⁴ Gíria própria da periferia paulista para o justiceiro, o que se incumbe de ‘justiçar’ à margem da lei.



Os alunos, também divididos entre bons e maus, sempre sob a ótica da droga, são reforços estereotipados ao ambiente e trama narrativos. Vítimas da pobreza, de famílias desfeitas ou problemáticas nada mais serão do que continuadores – conscientes ou inconscientes – do círculo de antemão estabelecido. A sensação que fica é de que nenhum dos meninos ficará imune ao apocalipse.

Os policiais, não formando um núcleo propriamente dito, inserem-se de um lado ou de outro conforme a opção lei/ilegalidade. Quanto ao aspecto físico, ao comportamento, conformam-se ao esperado, ao desgastado. Os policiais corretos, sempre vítimas de armações não tão bem urdidadas. Os maus e corruptos contando sempre com o auxílio da tecnologia das câmaras portáteis e o interesse dos meios de comunicação de massa em busca de fatos a serem criados ou transformados em notícias para o jornal das oito. Jornal apresentado por um ‘clone’ de ascendência negra de uma das mais populares apresentadoras de televisão, cuja fala recupera de modo estilizado o bordão de uso de um apresentador da própria emissora veiculadora do programa.

Nesse caldeirão, a produção cultural que poderia vir à tona e se fazer conhecida fica obscurecida, senão encoberta, pelos vícios de produção, talvez determinados por interesses outros que não os estéticos. Já no período de exibição da segunda fase, Netinho divulga pela imprensa diária, a intenção de deixar o programa em virtude da discordância com a solicitação da emissora de enfocar o tema violência, pois alcança maior audiência. Se a violência já se encontra tematizada, reforçá-la, provavelmente, transformará o programa num sério concorrente aos do tipo “mundo cão”, o que jogará para o ralo uma iniciativa, que com todos os defeitos, se propunha inovadora e desperta para a discussão do social, abrindo um espaço, e um espaço valioso pois de palco televisivo.

Considerações finais

*O discurso não reflete uma situação; ele é uma situação.*¹⁵

*O discurso é uma ação.*¹⁶

¹⁵ CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*, São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 225.

¹⁶ CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*, p. 237.

Discurso, o que nos dá a conhecer e o conhecer. Uma ação complexa entre pessoas que, como consciências, utilizando-se de linguagem, enviam e transmitem códigos empenhadas em um entendimento. Tanto o falante como o ouvinte falam. Para Nagamine, *efeito de sentido construído no processo de interlocução*¹⁷, portanto, recusa à mera transmissão de informação, daí *uma ação comunicativa*. Bakhtin entende o discurso como *fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos. O discurso nasce no diálogo com sua réplica viva, forma-se na mútua orientação do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica*.¹⁸ Lugar de plena manifestação da ideologia, onde sujeitos em ação recíproca exercem a linguagem de modo pleno, através do jogo de enunciações. O homem tem o poder da elocução – expressão de idéias, sentimentos – e toda elocução é um elo em uma cadeia complexa de comunicação: interlocução, vista como *processo de interação entre indivíduos através da linguagem verbal ou não verbal*¹⁹. Essa interação se manifesta através da enunciação: conjunto de signos provenientes de indivíduos socialmente organizados e como tal concreto, compreendendo o produto e o processo, este considerado como a situação, sempre em interação orgânica.

É o enunciado que nos permite verificar como se organizam conteúdo (temático), estilo verbal (seleção e combinação operadas nos recursos da língua) e *construção composicional* (organização do material). Bakhtin dedica-se, prioritariamente, ao estudo da linguagem verbal, mas, sobrelevando esta, não exclui as demais linguagens. Embora não tenha pensado as mídias modernas, mesmo porque não as viveu, a amplitude dos temas e o modo aberto e pronto a um universo de possibilidades, as teorias bakhtinianas nos permitem a utilização de seu ideário para pensarmos a televisão.

A televisão, herdeira do rádio, funda-se no discurso *oral*, segue dependendo desse instigante signo oralizado e, resgata formas antigas fundadas no *diálogo*. Formas essas que não se limitam a entrevistas, mesas-redondas e sucedâneos, mas que explodem em cenas como o confronto havido no diálogo entre Manuela e Anita Garibaldi na enfermaria, onde o

¹⁷ BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1995, p. 89.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: UNESP, 1993, pp. 71, 88-89.

¹⁹ BRANDÃO, Helena, Nagamine. Op. cit.



amor de ambas convalescia em *A casa das sete mulheres*. A televisão não prescinde do verbal, ao contrário, a língua faz parte integrante da linguagem televisual. E só isso justificaria a utilização das idéias bakhtinianas para se trabalhar televisão.

No caso em pauta – *Turma do Gueto* – outra questão se coloca. Seria a violência a única temática das camadas populares, empobrecidas, vivendo em periferias geográficas ou favelas encravadas nos bairros nobres, de classe média, ou ainda, às margens das grandes vias urbanas? Não eclodiria entre os menos favorecidos uma manifestação lingüística, musical, plástica, arquitetônica que mereça lugar na mídia, que precise ser dada a conhecer?

Consideradas essas linguagens participantes do jogo enunciativo, onde estariam nesse discurso, que se propunha outro, denominado *Turma do Gueto*? Outro, não porque um a mais. Outro porque se propunha a dar voz a quem nunca encontrou um espaço para se fazer ouvir.

Entretanto a voz outra que se ouve é a mesma que está nos telejornais do tipo ‘realista’ nos quais o apresentador chama a si o papel de investigador, de juiz, de produtor. Orienta a câmara e espera o melhor momento – aquele em que o tiro é dado, o sangue esguicha, a multidão grita. E a cena vai ao ar. A droga como eixo temático central carrega para a imagem toda sorte de violência, e de forma explícita, sem a menor sutileza, destituída de todo e qualquer arranjo técnico e de linguagem imagética. E da droga ninguém escapa, visto ser presença onipotente e onipresente. Tudo na favela antecede, sucede a droga. Todas as ações narrativas dela partem e para ela convergem. O eixo estrutural droga, seguido de eixos a ela ligados: violência que chega à banalização, mortes brutais, descontrole e insegurança comunitários permeiam a história de tal forma que se chega à unidade temática num rápido e descomprometido olhar. A droga e seus correlatos – tráfico e dependência – colam como símbolos da favela, como única possibilidade de vida da favela, como se parte integrante daquela gente que nada mais vive e faz que não se envolver com a droga, dela ser vítima sempre. A presença da droga é tão grande que os subtemas que poderiam surgir se obscurecem. Mesmo os poucos personagens que teriam uma outra história, que poderiam ser donos de outros discursos são relegados ao limbo ou encaixados em situações estereotipadas e banalizadas.

Renata Pallottini afirma a importância do propósito do autor, de sua intenção, de seu querer dizer um modo de ver o mundo. Se essa é a intenção autoral do produto em foco, o que brancos e negros, feios e bonitos, ricos e pobres continuam a ver na periferia, nas



comunidades excluídas é bem mais complicado, sério e injusto do que se pensa. A televisão que tem mostrado o negro, o pobre em posições subalternas, feios, muitas vezes destituídos de inteligência e de ética, ‘perdidos’ para o vício e a malandragem pode ser considerada amável comparada à visão que aparece no seriado.

É preciso que o espectador faça um esforço grande, aguçe o ouvido, o olhar, busque como um arqueólogo os traços, os índices que lhe permitirão enxergar a resistência, o modo peculiar de vida, de se relacionar, de falar, cantar, morar e amar dos destituídos sociais. Caso contrário o que lhe fica é exatamente aquilo que o preconceito, o estereótipo tem apontado como realidade. Para não falar em momentos caricaturais, tanto em termos de exageros das situações melodramáticas e interpretativas. O *rap*, música apresentada como fundante da voz periférica fica esquecida nas poucas aparições de Talento, nos momentos em que interfere não se pode negar a presença de uma forte narratividade que emociona exatamente por isso: conta a exclusão social. O *rap* é o momento ficcional, artístico, com sua toada repetitiva, monótona, que reflete e refrata a realidade. O *rap* representa de uma forma, ainda que tênue, as certezas, os hábitos, os rituais, a linguagem costumeira de que Hoggart fala e que ficaram escondidos pela violência excessiva.

Retomando Bakhtin, identificamos cultura popular como aquela que emerge fora dos círculos oficiais, das perspectivas e pontos de vista da sociedade ‘incluída’. Trabalhando a cultura da Idade Média (*A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*), Bakhtin denomina cultura popular aquela que se desenvolve fora do âmbito da Igreja e de sua dominação, veiculada pelo latim vulgar e cujas manifestações ocorrem, especialmente, na rua, na praça, nas feiras. Caracterizada pela carnavalização – inversão, travestimento, ambigüidade – que busca no grotesco a manifestação cômica que permite revelar a polarização cultural – cultura elevada, erudita/popular; seriedade/comicidade – e a faz reportar-se aos gêneros elevados. Pressupõe-se, portanto, uma diferenciação em relação ao oficial. Nesse ‘gueto’ cultural cremos ser possível verificar a emergência de uma cultura popular, de uma produção outra num jogo de oposição à cultura oficial, representada pela dominância do branco, burguês, bem-nascido, bem-escolarizado, que mora e come bem, tem acesso à televisão fechada. Cremos que essa cultura existe, deve se buscada e mostrada. Melhor, é preciso usar a brecha, aberta às custas das intenções, do



prestígio e por que não, do dinheiro de um ‘ex-excluído’, o cantor Netinho. Essa cultura não se restringe à violência, ao tráfico de drogas e ao seu caudal de tragédias.

Talvez seja por isso que o idealizador do programa já manifestou seu descontentamento em permanecer como um dos protagonistas do seriado.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRANDÃO, Helena N. *Introdução à teoria do discurso*. Campinas: Unicamp, 1995.
- CBVIDAL, Marly. *A dialogia escritural em Marina Colasanti*. São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 213 p.
- CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: 1999. Tese (Livre-Docência). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 215 p.
- _____. *Ficção e realidade – telenovela: um fazer brasileiro*. Ética & Comunicação. Faculdades Integradas Alcântara Machado, São Paulo, n. 2, ago./dez. 2000.