



A REPRESENTAÇÃO DO SUBALTERNO EM SERIADOS DE TV: UMA DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA ¹

Wesley Pereira GRIJÓ²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO: O presente artigo traz uma discussão teórico-metodológica sobre a representação de grupos subalternos em seriados de televisão aberta no Brasil. Utiliza-se como marco teórico a contribuição dos estudos culturais, levantando a discussão do conceito de identidade, representação e grupos subalternos, a partir dos postulados de autores como Stuart Hall, Douglas Kellner, Gayatri Spivak, entre outros. Utiliza-se como objeto empírico para a discussão os seriados “Cidades dos Homens”, “Antônia”, e “Ó, pai, ó”. Dessa forma, inicia-se um percurso teórico-metodológico para uma análise dessas representações a partir da crítica cultural dos produtos midiáticos pelos quais os grupos subalternos têm suas “realidades” apresentadas ao público da TV aberta.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Identidade; Representação; Estudos culturais; Seriados.

INTRODUÇÃO

A televisão aberta se configurou, no século XXI, no mais importante meio de comunicação de massa em uso no Brasil, repetindo o que ocorreu em outras partes do planeta. Diante disso, esse *mass media* é o principal instrumento de comunicação contemporâneo, apesar das críticas em relação a sua qualidade. Nesse sentido, o contexto brasileiro, possivelmente, seja um dos mais singulares entre os países, haja vista, em nenhuma outra nação com as dimensões do Brasil, este meio exerce tanta influência na vida das pessoas e das instituições.

Ao longo da existência da televisão brasileira foram constantes as críticas de que ela não contemplava todos os públicos em sua programação. Se formos pensar a partir de uma ótica da economia política da televisão, as classes populares³ só passaram a ser consideradas como alvo das grades de programação da TV a partir do momento em que

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, email: wgrijo@yahoo.com.br.

³ Classes populares devem ser entendidas aqui como “grupos subalternos ou marginalizados”, conforme a noção de Antônio Gramsci (GRUPPI, 1980), que será explicada no tópico referente ao marco teórico.



foram apontadas como consumidores potenciais. Essa nova percepção dos gestores das emissoras decorreu com o aumento no número de televisores pelas classes C e D, a partir do surgimento do Plano Real, na segunda metade da década de 1990.

A partir desse contexto, surgiram vários programas voltados para um suposto gosto das camadas populares. Assim, apareceram programas considerados de cunho exclusivamente popularescos, sensacionalistas etc. Nasceram também alguns ícones desse momento, que obtiveram excelentes índices de audiência em programas de auditório ou jornalísticos.

Nas atrações de ficção, como novelas e seriados, esse processo também pôde ser verificado de forma bastante explícita, no que tange à imersão de assuntos referentes ao cotidiano e à forma de representação das camadas populares. Isso por que, antes as pessoas dessas classes inexistiam nas narrativas: não possuíam funções nas histórias, ou então eram representadas de forma estereotipadas e pejorativas.

Com a mudança na relação entre emissoras e classes populares, quando estas passaram a ser consideradas importantes consumidores dos produtos vendidos pelos anúncios publicitários, houve nos últimos anos um aumento de produções televisivas que se dedicaram a dar visibilidade ao contexto cultural, econômico e social desses grupos excluídos. Na prática, as emissoras são cientes de que esses “novos” consumidores precisam se ver na televisão para se identificarem e legitimarem seus produtos. Assim, o interesse do público por temas como, por exemplo, a vida nos bairros pobres e violentos, levou a certa redimensionalização da dramaturgia brasileira em direção a esses espaços.

Nesse contexto midiático, surgiram seriados nas principais emissoras de sinal aberto com foco na vida das classes populares, para fins de pesquisa destacamos os seriados produzidos pela Rede Globo⁴, a partir de 2002, como: “*Cidades dos Homens*”⁵, “*Antônia*”⁶, e “*Ó, pai, ó*”⁷. Os três seriados são produções que apresentam uma nova

⁴ Houve em outras emissoras experiências de seriados com a mesma temática do cotidiano dos grupos subalterno como, por exemplo, “*A Turma do Gueto*”, exibido pela Rede Record de Televisão. 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.

⁵ Seriado de teledramaturgia exibido durante quatro temporadas, entre outubro de 2002 e dezembro de 2005. A série ambientava-se nas favelas do Rio de Janeiro. Na trama, os dois protagonistas, Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha), vivenciam dilemas próprios da adolescência, tanto os universais quanto aqueles relativos aos problemas específicos nas comunidades carentes do Rio de Janeiro. São recorrentes os temas como contraste entre ricos e pobres, a problemática do poder paralelo estabelecido pelo tráfico de drogas, a violência urbana, dificuldades financeiras e a cultura das favelas.

⁶ Série produzida pela O2 Filmes e exibida pela Rede Globo, que conta a história de quatro amigas do bairro pobre Brasilândia em São Paulo. As protagonistas fazem parte de um grupo de rap homônimo ao seriado e lutam para levar o grupo para o cenário musical. As quatro amigas são Preta (interpretada por Negra Li), Barbarah (Leilah Moreno),



forma de olhar sobre os pobres do Brasil, que antes eram vistos apenas em situações de criminalidade, violência, ou seja, como mazelas sociais.

As três produções se propõem a representar de forma fidedigna o cotidiano dessas pessoas, com a pretensão de fugir do padrão estereotipado e pejorativo, que caracteriza as novelas e seriados anteriores. Contudo, aqui fica um questionamento que sintetiza o surgimento desta pesquisa: Tomando como marco delimitador esses seriados, como a televisão aberta faz a representação das identidades dos grupos subalternos?

Assim, lançamos considerações sobre o meio de comunicação de maior difusão no Brasil, buscando questionar e lançar reflexões sobre como esse *media* representa as identidades desse segmento da sociedade que lhe garante grandes níveis de audiência. Para isso, vinculamos nosso pensamento aos postulados dos estudos culturais, principalmente aos trabalhos referentes à representação das identidades, utilizando como objetivo empírico a televisão e as temporadas dos três seriados supracitados.

ESTUDOS CULTURAIS, TELEVISÃO E GRUPOS SUBALTERNOS

Para uma reflexão sobre a relação da TV com a representação do subalterno no Brasil, é importante salientar a importância de estudos com enfoque no principal meio de comunicação no Brasil e em camadas sociais excluídas do processo de políticas públicas brasileiras, identificadas aqui como grupos subalternos ou marginalizados⁸, conforme a concepção gramsciana (GRUPPI, 1980).

Um estudo sobre a representação que a televisão faz de determinados grupos sociais é fundamental para fortalecermos a produção de conhecimento sobre o campo da comunicação, uma vez que, conforme Kellner (2001), a chamada cultura da mídia oferece a base sobre a qual muitas pessoas constroem seu senso de classe, de raça e

Mayah (Quelynah) e Lena (Cindy Mendes). A série é baseada no filme homônimo, de Tatá Amaral de 2006. A segunda temporada foi exibida em outubro de 2007.

⁷ Série exibida durante cinco episódios, a partir de outubro de 2008. É estrelado, em sua maioria, por atores do Bando de Teatro Olodum, grupo que também já encenou o texto no teatro. Conta a história dos moradores de um animado cortiço do centro histórico do Pelourinho, em Salvador, na Bahia. A série “*Ó, pai, ó*” se origina de um filme homônimo, lançado em 2007, dirigido por Monique Gardenberg e com roteiro baseado em uma peça de Márcio Meirelles. Há uma segunda temporada em fase de produção.

⁸ Segundo dados do *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea)*, em junho de 2009 o Brasil possuía 14,5 milhões de pessoas na condição de pobreza. Dado obtido do Relatório: Desigualdade e Pobreza no Brasil Metropolitano Durante a Crise Internacional: Primeiros Resultados. Disponível em: http://www.informes.org.br/fotos_diarias/agosto/comunicado_ipea.pdf. Acessado em 10.08.09, às 20h40.



etnia, de nacionalidade, de sexualidade; enfim, ela nos ajuda na construção de nossa identidade e na determinação do que seja o “outro”, o diferente do que somos.

Nesse ponto, é importante se fazer o questionamento sobre como a televisão posiciona os indivíduos em uma sociedade, pois a partir das representações, eles terão subsídios para configurarem as relações entre si. Para que se entenda esse argumento é necessário admitir que, atualmente, grande parte do modo como conhecemos o “outro” e sua realidade se dá de forma mediada pela TV.

Apresentando essa premissa de que a televisão possui o poder de interferir na constituição das identidades dos sujeitos, oferecendo parâmetros sobre os quais as identificações se processam, torna-se necessário levantar alguns questionamentos que justificam a necessidade de um estudo aprofundado nessa área: O que essas novas produções televisivas põem em cena? Quem são os protagonistas dessas narrativas? Como eles são mostrados? Quais as visões, perspectivas e conceitos que a televisão atribui como pertencentes a esses grupos? Quais as marcas representativas transmitidas pela televisão sobre esses grupos? Como são os sujeitos (subalternos) mostrados pela televisão? Enfim, como o subalterno está representado na televisão brasileira?

São essas indagações que podem operar como guia na tentativa de compreender o papel que a TV tem ou poderia ter na representação dessa camada da sociedade brasileira. Por esse viés, um estudo nessa área, deve verificar, as formas como povo e popular estão presentes na produção televisiva brasileira contemporânea. Para isso, como objeto empírico, temos as produções (seriados de televisão): “Cidades dos Homens”; “Antônia”; “Ó, pai, ó”. Em comum, tratam dos excluídos, dos marginalizados, dos deserdados, oprimidos, vítimas de uma opressão cuja origem não se pode identificar. Ao mesmo tempo em que buscam uma compreensão e um retrato do país.

Não podemos deixar de enfatizar que a TV intervém na realidade por meio de uma narrativa vinculada de um projeto ideológico, geralmente “vendendo” um modo de vida, construindo assim uma realidade. Essa questão é essencial para se compreender as representações feitas por esse *mass media*, visto que ele não é o espaço da narrativa do real, mas da construção do real. Por essa linha de pensamento, podemos definir que as representações feitas por esse meio de comunicação apenas possuem intenção de serem reais, mas muitas vezes expressam o contrário.



Ainda sobre esse problema, é importante entendermos que a televisão, assim com o cinema, atua a partir das chamadas políticas de visibilidade, com capacidade de dar reconhecimento e legitimidade aos diferentes atores sociais, não ficando os grupos subalternos a parte desse processo. Dessa forma, concordamos com Mendonça (2008), quando afirma serem essas políticas de visibilidade podem ser identificadas também como políticas de invisibilidade, pois os modos de produção, distribuição e circulação dos produtos audiovisuais “educam” os sentidos da audiência, que geralmente exclui outras formas de representações.

Para um estudo do *media* televisão, focando a questão da representação do subalterno em seriados de emissora de canal aberto, definimos como marco teórico os postulados oriundos dos estudos culturais, quer sejam os britânicos, norte-americanos, latino-americanos ou mesmo os chamados estudos pós-coloniais. Dessa forma, buscamos nos campos da comunicação e da cultura os referenciais para nossa fundamentação, isso por que tratamos aqui esses dois campos como áreas de com forte inter-relação.

Essa opção ocorre também porque os estudos culturais valorizam formas de cultura como cinema, televisão e música popular, deixadas de lado pela abordagem anterior (a Escola de *Frankfurt*), que tendia a utilizar a teoria literária para analisar as formas culturais ou para focalizar, sobretudo, as produções da “cultura superior”. (KELLNER, 2001)

Concebemos ainda que desde os primórdios do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, a TV apresentou um significativo papel na formação da identidade nacional do povo brasileiro. Segundo Ortiz (2001), a consolidação da televisão no Brasil se associou à idéia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculou-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais.

No âmbito de América Latina, Martín-Barbero (2000) coloca a televisão como um espaço estratégico para a produção das imagens que os povos fazem de si mesmos e com as que querem fazer-se reconhecer pelos demais. Dessa forma, esse *media* pode ser considerado um celeiro de produções que representariam o seu próprio povo. Essas representações podem ser vistas com dois objetivos: quebrar ou reforçar os estereótipos. A partir dessa postura de Martín-Barbeiro é importante iniciarmos uma reflexão sobre as representações que a TV faz dos grupos sociais.



Focando nosso olhar para a programação da televisão brasileira, podemos observar que os programas, as novelas e os seriados têm dado nos últimos anos relativo destaque às questões – e às representações - das classes populares. Sendo que aqui, para fins teóricos, vamos denominar essas classes de grupos subalternos. Dentro dos estudos culturais, por exemplo, há autores de grande importância que ampliaram o campo de conhecimento sobre esses grupos como Raymond Williams e Edward Thompson, e mais recentemente Edward Said e Stuart Hall.

Dentro dessa linha, surgiram ainda os *subaltern studies*, integrado por intelectuais encabeçados por Gayatri Spivak. Estudos desse grupo e de outros pesquisadores contemporâneos acrescentaram mais embasamento teórico ao uso do conceito de “subalterno”, que agora se ampliou enormemente. O ponto de partida é o conceito estabelecido por Gramsci, ou seja, do camponês meridional particularmente, mas se vai adiante, com o mundo colonial e pós-colonial, o migrante, o refugiado (CURTI, 2006). Nesta proposta de pesquisa, compartilhamos com o pensamento gramsciano, no que diz respeito à cultura subalterna. Sobre a questão, o pensamento de Gramsci indica que:

uma cultura é subalterna precisamente enquanto carece de consciência de classe, enquanto é cultura de classes ainda não conscientes de si. Com efeito, Gramsci sublinha como tal cultura heterogênea, como nela convivem a influência da classe dominante, detritos de cultura de civilizações precedentes, ao mesmo tempo que sugestões provenientes da condição de classe oprimida. (GRUPPI, 1980, p.91)

Os estudos culturais entendem que as identidades são construções sociais conformadas no âmbito da representação - possuem um caráter simbólico e social -, por isso, dependem das relações e interações entre os grupos (produtores e audiência) e de traços culturais compartilhados pelos membros desses grupos, visto que estão inseridas em um contexto social. Nos processos contemporâneos, as identidades são reconfiguradas e são circunscritas por novos elementos de uma cultura dita mundializada, que se propaga através dos meios de comunicação de massa. Trata-se de compreender que a constituição das identidades culturais está relacionada também ao acesso aos meios de comunicação e seus produtos/conteúdos. Assim, a identidade se expressa por vários sistemas de representação, inclusive na televisão e nos seus programas.



Nessa questão, no Brasil, a periferia sempre ficou à margem da mídia, relegada ao que poderíamos denominar de invisibilidade ou então, o que para este trabalho é mais importante, representada de maneira estereotipada. Ao longo a história da TV aberta no Brasil, os telejornais, as novelas e os seriados se habituaram a representar os bairros periféricos como o lugar da barbárie, do tráfico de drogas e da violência.

Contudo, se formos refletir a partir de uma economia política da televisão, a partir da década de 1990, aumentou o poder aquisitivo das classes populares. Isso fez com que as classes C e D pudessem adquirir mais televisores e, conseqüentemente, se tornassem audiência potencial das emissoras. A partir desse contexto, as classes populares passaram a ser uma demanda de audiência que as emissoras deveriam contemplar de alguma forma em suas programações. Diante deste cenário, como aponta Hamburguer (2003, p. 5), o leque de representações disponíveis na TV sobre os grupos subalternos se diversificou.

Na década de 90 a invisibilidade que caracterizava o universo popular na mídia foi rompida por programas televisivos, como “Aqui, Agora” e outros que o sucederam. Esses programas penetraram o universo dos bairros populares com reportagens sobre casos escabrosos de violência e/ou pequenos conflitos. (...) A utilidade pragmática desses programas inclui o aceno com a possibilidade de inclusão social no universo do visível. O aceno se radicaliza no final da década e início do novo milênio, no plano da ficção cinematográfica e televisiva.

É neste contexto que surgem, a partir da primeira década deste século, na Rede Globo, alguns seriados que possuem a temática do cotidiano do subalterno. Aqui, conforme já informamos, damos destaque às produções “Cidades dos Homens”, “Antônia” e “Ó, pai, ó”. Na contemporaneidade da TV brasileira, observamos que estes programas ocupam um lugar de prestígio entre as produções televisivas que tematizam a realidade dos grupos subalternos, pois se propõem colocar em evidência o “ponto de vista” dos moradores de localidades marginalizadas – formada majoritariamente por negros – que vivem na favela em meio ao tráfico de drogas e a violência.

Diferentemente do que ocorria em outras produções televisivas em anos anteriores, estes três seriados contradizem o estereótipo que reduz o universo dos pobres à violência, à pobreza e as drogas. Eles humanizam os personagens/moradores da periferia, mostrando que, além da violência, quem faz parte daquele contexto são pessoas comuns que sonham, trabalham e se divertem.



No caso de programas de televisão dessa natureza, é necessário problematizar o âmbito da produção enquanto instituição social que atende às relações de poder e interesses comerciais, mas que pode ser, ao mesmo tempo, fonte do imaginário e cenário de traços da cultura e identidade. Nesta via, as identidades são construções sociais conformadas no âmbito da representação - possuem um caráter simbólico e social -, por isso, dependem das relações e interações entre os grupos (produtores e audiência) e de traços culturais compartilhados pelos membros desses grupos, visto que estão inseridas em um contexto social.

POR FIM: O APORTE TEÓRICO-METODOLOGIA DE TRABALHO

O esboço teórico-metodológico que concebemos articula um percurso das metodologias usadas ao longo da trajetória dos estudos culturais, cuja contribuição é fundamental para uma reflexão e uma justificativa do uso dessas teorias para o estudo da televisão. Nessa direção, essa proposta consiste em uma abordagem que articula análise de conteúdo, com análise de gênero televisivo, tendo um caráter qualitativo, com vistas a compreender os processos de representação feitos pelos seriados de televisão. O corpus analisado é composto pelas temporadas dos três seriados exibidos pela Rede Globo: “Cidade dos Homens” (2002); “Antônia” (2006); e “Ó, pai, ó” (2008). Apesar dos três programas terem temáticas semelhantes, ou seja, o cotidiano de grupos subalternos, não fazemos uma análise da televisão a partir de uma categorização rígida, haja vista que tal posicionamento é dificultado pelas constantes modificações e hibridações pelas quais passam os produtos televisivos.

Nossa opção pelos postulados dos estudos culturais para um esboço teórico-metodológico está ligada ao que sinaliza Lopes (2004), ou seja, que devemos evitar o erro epistemológico de continuar pensando a comunicação como objeto de estudo numa perspectiva meramente instrumental, quer seja através de crítica puramente ideológica, quer seja através da afirmação funcionalista. Portanto, deve-se manter cuidado com o uso indiscriminado de conceitos, tornando o trabalho tendencioso e fechado para novos pontos de vista. Ainda segundo Lopes (*Ibidem*) a construção do objeto científico é de caráter epistemológico, um sistema de relações expressamente construído ao longo de um processo de objetivação.



Já Kellner (2001, p.58) faz uma crítica às abordagens que são levadas ao extremo. Pois, segundo o autor, “a valorização incondicional da resistência do público a significados que gozam da preferência geral, como o bom para si, pode conduzir ao elogio populista acrítico do texto e do prazer do público no uso das produções culturais”.

Portanto, adotamos a postura de Lopes (*Ibidem*) e Kellner (*Ibidem*), essa proposta teórico-metodológica pretende seguir uma linha coesa nesse ponto, tomando cuidado no uso indiscriminado de conceitos, que torna o trabalho tendencioso e fechado para novos pontos de vista. Diante disso, nosso objetivo é apresentar a proposta metodológica na qual buscamos respostas para refletir sobre as representações que as narrativas dos seriados televisivos constroem dos grupos subalternos, emergindo daí as identidades, seguindo a concepção de Hall (2000, p.111-112).

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.

Assim, tendo em vista a nossa principal questão, ou seja, “como a televisão aberta faz a representação das identidades dos grupos subalternos, tomando como enfoque os seriados?”, consideramos que para tal finalidade, devemos alinhar uma análise de conteúdo articulada à linguagem audiovisual (televisão) com vistas a refletir sobre as formas como as identidades desses grupos são apresentadas ao público durante o processo de significação da mensagem televisiva.

Numa reflexão sobre a análise de conteúdo, Bauer (2002, p. 191) coloca que é uma “técnica para produzir inferências de um texto focal, para o seu contexto social de maneira objetivada”. Dessa forma, propomos um procedimento que alinha uma análise de conteúdo, com uma análise qualitativa do gênero televisivo (seriado). Nesse ponto, concordamos com 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. [...] e que enfoques quantitativos e qualitativos podem ser combinados na análise de conteúdo.

Nessa questão teórico-metodológica, é importante frisar o procedimento da análise de conteúdo é geralmente utilizado para análise de textos impressos. Entretanto, aqui esta pesquisa pretende adotá-la para análise da mensagem televisiva e, nesse sentido, a pesquisa depara-se com um objeto de estudo complexo, visto que está inserido na lógica da televisão e do seu fluxo. Neste ponto, é essencial mantermos uma postura teórico-metodológica de caráter analítico-descritivo, vinculada aos estudos culturais.

Para um estudo dessa envergadura, é importante nos basearmos em Rose (2002), na construção dos “mapas de codificação”, ou seja, operadores descritivos que pretendem dar conta da dimensão audiovisual do nosso objeto. Os “mapas de codificação” foram utilizados numa pesquisa sobre a representação da loucura na televisão britânica a partir da análise de conteúdo.

Na elaboração dos “mapas de codificação” dos elementos audiovisuais dos seriados analisados, levamos em conta os ambientes nos quais as cenas ocorrem, bem como uma descrição pormenorizada da narrativa analisada. Seguindo essa linha, construímos os seguintes operadores: 1) Ambiente de cena: descrição dos ambientes onde as cenas se desenrolam: internos e externos; 2) Descrição da narrativa: descrição da história narrada: quem narra, a condução da narrativa, o momento de clímax, a resolução. Descrição dos movimentos de câmeras, trilha sonora, iluminação etc. para que seja possível compreendermos e assim analisarmos o quanto os elementos visuais contribuem na representação dos sujeitos.

Para uma análise mais apurada desse material, ela deve ser feita a partir de duas categorias norteadoras da interpretação dos “mapas de codificação”. A primeira é sobre os “modos de apresentação dos sujeitos”, como forma de evidenciar qual é a posição que a mensagem televisiva constrói quando representa os grupos subalternos. A segunda refere-se ao “lugar das favelas”, ou seja, qual seria a posição atribuída pelas narrativas ao contexto cultural dos grupos subalternos; se são tratados como exógenas ou pertencentes à cidade e a relação que se estabelece entre lugar e sujeitos. Assim,



podemos apresentar a análise dos seriados a partir da representação que eles fazem dos grupos subalternos.

IDENTIDADES REPRESENTADAS

A partir deste contexto de exposição do cotidiano dos grupos subalternos, podemos questionar as representações de suas identidades culturais na televisão. Nesse ponto, enxergamos que tais representações apresentam essas identidades de acordo com pensamento contemporâneo sobre essa questão. Isso porque, antes a identidade cultural era comumente definida como centrada, estável referência, um tipo particular de “etnicidade”, com localização e história específicos. Contudo, hoje identidade cultural é concebida como não tendo uma origem fixa à qual podemos fazer um retorno final e absoluto. Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos.

“O passado continua a nos falar. As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento”. (HALL, 1996 p. 70)

Para Hall (*Ibidem*), uma definição das identidades culturais deve levar em consideração as experiências históricas e os códigos culturais partilhados pelos sujeitos, que os tornam um povo com certa coesão. Por essa perspectiva, as identidades não podem ser pensadas como algo consumado, mas sim devem ser concebidas como uma “produção” em constante estado de construção, sempre constituída interna ou externamente à representação.

Ainda nesse sentido, Hall (1996b) apresenta a “política de representação” na sociedade contemporânea, ou seja, agora os sujeitos presentes “nas margens” reclamam para si alguma forma de representação de seus grupos. Isso vai desembocar em duas questões de grande relevância para se pensar as identidades culturais: a disposição de viver com a diferença e a etnicidade. No campo da comunicação, no Brasil, podemos presenciar isso quando os chamados grupos subalternos questionam suas representações pelos meios audiovisuais ou quando aumentam a disponibilidade de produtos midiáticos



voltados para esses públicos, como forma de abarcar a demanda de consumidores potenciais da qual eles fazem parte.

Nos seriados já citados aqui, como forma de dar legitimidade a essas identidades culturais nas narrativas, os diretores buscam refletir sobre questões típicas do mundo do jovem da periferia: a falta de dinheiro, o desemprego, a dificuldade de frequentar uma escola, a gravidez precoce, o convívio com a criminalidade etc. Paralelamente, eles investiram em estratégias discursivas que se aproximassem do mundo real dos grupos subalternos. Há uma preocupação em produzir um ambiente em que as coisas parecessem pouco produzidas, ou seja, sem a atmosfera ficcional comum em outras produções. Os cenários e figurinos são os mais naturais possíveis, em sua maioria, cenários reais. O uso de palavrões, expressões coloquiais, gírias e variações dialetais usadas nas áreas periféricas aproximam o espectador do cotidiano dos atores/personagens.

Neste ponto, para esta pesquisa, é importante termos em mente o questionamento de Spivak (1985) sobre a possibilidade de fala do subalterno (*Can The Subaltern Speak?*). Para a autora, o subalterno não pode falar, porque sua fala opera de acordo com os códigos e repertórios hegemônicos. Então, por essa linha de raciocínio, os grupos subalternos nos seriados de televisão devem ser pensados sobre o prisma da representação feita por um meio de comunicação, vinculado aos repertórios hegemônicos, com o objetivo de manter apenas uma relação de identificação com o público. Nesta mesma direção, Foster (1985, p. 221) afirma que

a mídia transforma os signos singulares de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que *nos fala*. (...) Desta forma, os grupos sociais são silenciados e, pior, são transformados em consumidores seriais – em simulacros de suas próprias expressões.

A partir dessa reflexão acima, não podemos esquecer, contudo, que a representação do subalterno, como presenciamos na produção televisiva contemporânea, está vinculada à retomada de valores da tradição “popular”, ou seja, uma inserção das margens no centro, articulada e levada a cabo pelos grupos hegemônicos. Dessa forma, essa pesquisa com foco na representação dos grupos subalternos pela televisão a partir dos seriados não pode excluir a noção de que eles são fruto de um movimento do mercado cultural, surgidos do crescente interesse pelo “exótico”.



A representação, portanto, pode ser compreendida como um processo cultural. De acordo com Woodward (2000), as narrativas dos programas de televisão, as publicidades, as campanhas de marketing em momentos particulares e, em geral, a mídia, podem construir novas identidades e fornecer imagens com as quais os espectadores podem se identificar. Por exemplo, os formatos dos programas, as narrativas de telenovelas e até os anúncios publicitários ajudam a construir identidades, quer sejam raciais, de gênero etc., as quais podem ser apropriadas (ou não) pelo público.

Assim, essa representação não pode ser vista sem reservas, haja vista ser também um jogo de interesses recíprocos por parte de emissoras de televisão, mercado publicitário etc. Poderíamos conjecturar, pois, que o subalterno tornou-se, nos últimos anos na produção audiovisual brasileira, uma moda cultural rentável, o que se reflete nos seriados e telenovelas e não apenas nos filmes, como em “*Cidade de Deus*”⁹, um dos mais famosos deste gênero. Dessa forma, inicia-se um percurso teórico-metodológico para uma análise dessas representações a partir da crítica cultural dos produtos midiáticos pelos quais os grupos subalternos têm suas “realidades” apresentadas ao público da TV aberta.

REFERÊNCIAS

BAUER, M. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, M.; GASKELL, G. (org.), **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, Vozes, p. 189-217, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ESCOSTEGUY, A. C. **Comunicação e Recepção**. São Paulo, Hackers Editores, 2005.

FOSTER, Hall. **Recodings: Art, Spectable, Cultural Politics**. Seattle: Bay Press, 1985.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1980.

⁹ Cidade de Deus é um filme brasileiro lançado em 2002. O roteiro, escrito por Bráulio Mantovani, foi adaptado do romance homônimo do escritor Paulo Lins. o filme foi dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund.



HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, Patrick; CHPJSTMAN, Laura (orgs.). **Colonial discourse & postcolonial theory: a reader**. Harvester Wheatsheaf, 1993.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p.68-75, 1996.

_____. New ethnicities. In: MORLEY, David e Chen, Kuan-Hsing (orgs.). **Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies**. London/New York: Routledge. p. 441-449, 1996b.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T.T. da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Vozes, p. 103-133, 2000.

HAMBURGER, Esther. Política da Representação. **Contracampo**, n.8, p.49-60, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

LOPES, Maria. I. V. de. Pesquisa em comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: **Intercom** – Revista Brasileira de Ciência da Comunicação, XXVII(1):13-39, São Paulo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. O medo da mídia – Política, televisão e novos modos de representação. In: DOWBOR, Ladislau et al. (org.) **Desafios da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MENDONÇA, Maria Luisa. Produção cultural e expressão da cultura subalterna. In: XVII Encontro da Compós. São Paulo-SP. **Anais...** São Paulo-SP: UNIP, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. Ed. Moderna: São Paulo, 1998.

PORTO, M. **Televisão e política no Brasil: A Rede Globo e as interpretações da audiência**. Rio de Janeiro, E-papers, 2007.

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

SPIVAK, Gayatri C. **Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice**. *Wedge* 7 (8), p. 120-130, 1985.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: COSACNAIFY, 2006.



WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2000.