

## ***Cidade dos Homens e Turma do Gueto:* oportunidades de inovações a partir das brechas**

Maria Ataíde Malcher, Marly Camargo Barros Vidal e Maria Lourdes Motter<sup>1</sup>

Não há como negar a importância dos meios de comunicação de massa como um dos agentes de desenvolvimento, proporcionando à sociedade contemporânea uma ampliação no seu horizonte cultural e, inserindo em suas práticas, além da cultura escrita, a imagem como parte de sua herança cultural. Dentre os principais veículos dos meios de comunicação massiva está a televisão.

Uma crítica muito comum feita à televisão é que esta, ao contrário dos demais meios de comunicação (rádio, jornal e cinema), apresenta a realidade “pronta” para ser absorvida, não estimulando, dessa forma, o espírito crítico e criativo do telespectador. Entretanto, a televisão, em muitos momentos, pode questionar a audiência assim como o produto – os programas por ela produzidos –, propor ou introduzir, no imaginário do telespectador, novos modelos ou imagens (estereotipados ou não), consolidando-os ou transformando-os. A postura aqui está de acordo com Pallottini<sup>2</sup> quando afirma que

*“ao escrever uma história, o autor acaba por transmitir suas idéias sobre um determinado assunto, diz o que pensa sobre certo tema; ainda que não o queira ou nem sequer tenha consciência de tal fato, acaba por colocar-se e, para tal, utiliza a ficção (...). Ao organizar os elementos ficcionais, o autor está comunicando ao seu público o seu ponto de vista sobre determinados temas, além de simplesmente contar uma história”.*

Sendo assim, lançar um olhar limitado e limitante aos produtos teleficcionais, desconsiderando questões como autoria, tecnologia, telespectador, produtor, atores, enfim todos os elementos que compõem a linguagem televisiva é desconsiderar parte significativa da formação cultural contempo-

rânea brasileira. Dessa forma, fazer coro com inúmeras vozes que afirmam ser a televisão a responsável pela banalização de temas contundentes como a violência, a família, a ética, desempenhando apenas o papel de reafirmar o medíocre, favorece a ignorância dos telespectadores. Essas posições tendem a se tornarem senso comum, demonstrando visão equivocada e ainda presa a preconceitos que estabelecem divisões claras entre a cultura de elite e de classes menos favorecidas. Essa última muito mais próxima dos absurdos gerados e gestados por essa “anunciadora do apocalipse”. Como demonstra Machado<sup>3</sup> o fenômeno da banalização não é privilégio da televisão. A banalização é resultado da apropriação industrial da cultura e estendido a qualquer forma de produção cultural. O mesmo autor afirma que, se a análise for acurada, a existência de vida inteligente na televisão será comprovada, mas há sim a necessidade de uma mudança de foco pois só assim se tornará perceptível a existência de *obras inquietantes e pouco convencionais, ou seja, obras de ‘ruptura’*. Essa mudança de foco proporcionará uma visão ampliada que permitirá uma criticidade menos comprometida com estereótipos, preconceitos e desviante do produto em si: o programa televisual.

Como o teatro, o cinema e as demais manifestações culturais e artísticas, a televisão possui suas regras, seus limites e sua própria linguagem. Mesmo que esta seja *híbrida* ela tem uma “gramática” própria e suas regras definem a especificidade da produção televisual. São diversos os produtos veiculados, caracterizados por uma pluralidade imagética e apresentando várias faces para análise, daí sua recusa a critérios rígidos e/ou permanentes de avaliação. Essas propriedades permitem a convivência pacífica de diferentes gêneros que se intercambiam em seus modos de produção. Resulta dessa mescla um texto polissêmico

e por isso intertextual. *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*<sup>4</sup>. Respeitando toda essa complexidade expressada nesses produtos delimita-se o objetivo deste texto – o programa de televisão ficcional. Busca-se nesta tentativa, instrumentos de análise que se mostrem adequados à percepção daquilo que é complexo e desrespeitado, muitas vezes, pelos trabalhos críticos: a especificidade dessa programação televisual. Procura-se aqui exercitar a forma proposta, o olhar diferenciado que procura analisar o produto a partir de seu local de origem, visto como *conjunto de trabalhos audiovisuais que a televisão efetivamente produz e a que os espectadores efetivamente assistem*<sup>5</sup>. Trabalhos esses que já fazem parte há meio século do cotidiano brasileiro.

Como produto da comunicação de massa estabeleceu-se uma idéia generalizada de que esses programas estariam presos eternamente ao mediano, não conseguindo superar suas raízes “populares”, ou seja, nunca escapando do “vulgar” subjugado por sua necessidade de audiência e ficando dessa forma distante da categoria de um produto artístico. No entanto, a crítica, na tentativa de 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 saudosistas, desprezando seu contexto de criação, de produção e consumo.

Longe da visão ingênua ou apenas defensora que acredita na existência obrigatória de qualidade ou que elege a televisão como espaço de excelência para experimentações diversificadas (abrindo-se como oásis acolhedor para os que querem inovar), nota-se que a grade televisiva tem-se mostrado inflexível, tirana e conservadora, resistente às mudanças. E essa resistência é maior da parte dos críticos do que pela própria sociedade que a legitimou. Às vezes, a tentativa de inovação e diferenciação esbarra em estereótipos e até preconceitos disfarçados sob o manto de uma produção tecnológica sofisticada que, diferente de inovar, reafirma

as gritantes diferenças de um país com enormes desigualdades. A todo o instante percebem-se produções televisivas que fazem a opção pelo chulo, pelo *grotesco*, descompromissada com qualquer noção estética e desrespeitando os limites éticos. No entanto, faz-se necessário buscar entender a televisão em suas especificidades, e analisá-la em seu espaço bem como procurar categorias e instrumentos adequados para seu estudo.

Trabalha-se com o conceito que considera

*como programa qualquer série sintagmática que possa ser tomada como singularidade distintiva em relação às outras séries de televisão.*<sup>6</sup>

Realiza-se aqui o primeiro recorte: a ficção televisual, 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...*<sup>7</sup>

A serialidade – *apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual*<sup>8</sup> – que na classificação de Pallottini abrange formatos como: minissérie, seriado e telenovela. Trabalhando com essas categorias, seleciona-se o que poderia ser considerado como seriado: organiza-se em episódios independentes, cada um deles portadores de unidade relativa. Cuidando para preservar o espírito geral da temática, cada unidade apresenta uma história diferente.

*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.*<sup>9</sup>

A serialidade emprestada da literatura dando origem a radionovela, e posteriormen-

te a telenovela é o grande trunfo da televisão e se torna a principal forma de estruturação de produtos audiovisuais. Permitem dessa forma entrelaçamentos, divergências e convergências, propiciando a hibridização das modalidades seriais narrativas, contaminam-se umas às outras e assimilam-se umas pelas outras. É essa dinâmica e constante contaminação, resistente à pureza que distante de se mostrar como falha ou baixa qualidade é ao contrário sua riqueza e compõem sua linguagem. É nessa fragmentação e embaralhamento que se vislumbra a abertura para possibilidade de inovações.

Partindo-se dessas premissas inicia-se aqui uma tentativa de análise de duas produções televisivas, respeitando suas diferenças e limites, que têm marcado o cenário televisivo brasileiro: *Cidade dos Homens* e *Turma do Gueto*.

### **Os meninos-homens da *Cidade dos Homens***

A série *Cidade dos Homens*, composta de quatro episódios, foi exibida em outubro de 2002, pela Rede Globo. Para viabilizar o trabalho, foi feito um recorte e escolhido o episódio *Correio*, sob direção de Kátia Lund e Paulo Lins, autores também do roteiro.

É através do olhar dos protagonistas Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha), que a trama toma forma, crianças como tantas outras que povoam essa narrativa, apesar da infância o cotidiano do mundo vivido por esses personagens é apresentado sem inocência e o lúdico próprio da idade dá vez à necessidade de sobrevivência.

Esses heróis/malandros, mistos de ingenuidade e sagacidade, já retratados em outras obras como nos filmes do Jeca Tatu, nas histórias em quadrinhos com o *Zé Carioca*, na literatura com Macunaíma, nas telenovelas com Beto Rockefeller e em tantos outros momentos da história cultural brasileira.. Acerola e Laranjinha para se equilibrar na fina linha entre o “certo” e o “errado”, entre o “bem” e o “mal” vivem, a todo instante, transpondo essa linha imaginária com criatividade e sabedoria adquiridas pela vivência em “cidade de homens”.

O roteiro da narrativa transporta o telespectador pelas vielas, pelas escadarias que dão acesso a um mundo que poucos brasi-

leiros conhecem e é assim que muitos pela primeira vez desbravam o cotidiano da favela com suas dificuldades, suas leis, seus lazeres, suas regras de conduta e funcionamento.

O local eleito para o desenrolar da trama é o morro, já que o objetivo da obra é mostrar o dia-a-dia da favela que no Rio de Janeiro tem como maior expressão essas montanhas habitadas por seres marginalizados. No morro, existem diferenças marcantes para quem conhece a cidade e sabe que ele faz parte de sua geografia e de sua beleza natural, entre o Rio do asfalto e o Rio das escadarias, dos becos. No entanto, tanto um como outro possuem pontos de semelhanças, pois ambos são povoados por pessoas que possuem suas histórias. Pela geografia dessa cidade, esses dois mundos estão a todo instante se interpenetrando, não há como isolar um do outro por mais que muitos queiram, não há como evitar o confronto constante dessas realidades distintas.

O episódio escolhido tem como argumento principal um problema da comunidade: o de entrega de correspondência aos moradores da favela/morro. Esse problema é resolvido pela autoridade local, ou seja, o “dono da boca”, “o patrão”, que no momento, é Birão (Babu Santana). É ele que promove uma “assembléia”, a qual dirige assessorado pelo Presidente da Associação dos Moradores (J. Farias), o carteiro (Fábio Dong) e com a participação dos moradores.

Na sede da Associação o problema é exposto, analisado e solucionado pelo “patrão”. Dessa forma, estabelece-se a ordem no cotidiano. Nessas cenas fica claro como e por quem as leis são determinadas bem como o “comprometimento” do tráfico com a comunidade. De acordo com as resoluções da “assembléia”, Birão implementa o serviço personalizado de entrega de correspondência, com normas claras para o empregado escolhido, Acerola. Mais uma vez, os heróis lançam-se a uma nova aventura, pois Acerola não deixa de fora seu fiel escudeiro Laranjinha. Ao se defrontarem com um empecilho, os meninos descem o morro para devolver uma das correspondências ao remetente. No Rio do asfalto, encontram dificuldades, pois a geografia desse outro mundo não é dominada por eles e para chegar a seu

destino dependem de orientações dos que dominam esse espaço. Nessa busca não encontram o remetente, no entanto, sobem o morro com um trunfo que os livra da morte, ameaça presente e concreta a todo instante. Esse trunfo é um mapa, que apresentado aos “patrões” interinos, dá vez a um projeto para resolver de vez o problema das entregas da correspondência no morro. Ao constatarem que todas as ruas no asfalto recebem nome de “pessoas importantes”, possibilitando assim a identificação dos endereços, os meninos convencem os “patrões” de que é isso que falta na favela e assim se tornam responsáveis pelo mapeamento do morro. Só que como sempre as coisas não são tão simples, vários são os percalços e dificuldades a distanciarem as vantagens vislumbradas por eles nesse novo ofício.

Ao final do episódio, o mapa do morro acaba promovendo a prisão de Birão e o poder fica a cargo dos novos “patrões”, que não desistem da idéia de ter seus nomes no “chafariz da praça”, e são Acerola e Laranjinha os responsáveis por sua construção.

A coerência dramática dessa obra promove o que Eco chama de protocolo ficcional. No momento que esse protocolo se estabelece, a imagem televisiva tem o poder de criar um envolvimento psicológico e emocional do telespectador, de tal forma que, muitas vezes, a ficção chega a se confundir com o próprio sentido da realidade. Em outras palavras, a linha entre a realidade e a ficção na TV se torna muito tênue em função da relação estabelecida entre o que é veiculado e entre o que é decodificado pelo telespectador.

Apesar da força do tráfico e de todo os seus desdobramentos se mostrarem sempre presentes, isso acaba funcionando como pano de fundo para o desenvolvimento dos hábitos de uma comunidade que, apesar de excluída, se apropria de práticas dos ditos incluídos e ressignifica seus usos, em muitos momentos, produzindo novas formas que acabam sendo legitimadas e inseridas na cultura dominante.

Nessa narrativa o telespectador é incluído no mundo dos excluídos, pois o dia-a-dia dos diferentes não é destituído do sentido da vida. Todos aqueles que ali estão amam, sofrem, brincam, almejam o poder, desejam

adquirir os *bens simbólicos* que definem a posição de cada indivíduo em um sistema capitalista. Tanto os heróis como os vilões são retratados como pessoas que possuem características próprias de todo ser humano. Utilizando recursos técnicos com apuro os diretores, através do olhar da câmera, conduzem o telespectador por passeios entre vielas, becos, passagens, escadarias, barracos, tornando público para milhões de olhos, o privado de um mundo desconhecido por inúmeros brasileiros. A proximidade dessa realidade, mesmo com a confortável *mediação* da TV, surpreende, incomoda, angustia, emociona, faz rir. *Cidade dos Homens* consegue ir além de dar voz aos excluídos, ela convida, como propôs Jean-Claude Bernardet, a perceber a *dramaturgia* como *laboratório social*.

### **A voz da periferia ou a delimitação do gueto?**

Parte-se para o segundo exercício de análise: o projeto televisivo *Turma do Gueto*, planejado e financiado na televisão por José de Paula Neto, o cantor Netinho, negro e oriundo de camadas sociais excluídas. Tem como objetivo mostrar o cotidiano da periferia paulistana, e para isso elege como pano de fundo para o desenrolar das tramas do seriado a luta de alunos e professores da “Escola Municipal Quilombo”. A comunidade é uma favela cujos moradores, em busca de uma vida digna, vêm na escola o centro promovedor de sua almejada inserção social. O telespectador, segundo os idealizadores, assistiriam “*a histórias de amor, de violência, de amizade, de drogas, de música, de lealdade e de traição*”<sup>10</sup>. Seriam dados a conhecer os múltiplos aspectos da vida na periferia, aspectos esses que não diferem 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 – o asfalto – e sim do lado de “lá” – a favela.

Apresentada como sendo uma série com um episódio semanal, *Turma do Gueto* retira seus personagens da vida real e nessa linha de ‘realidade’ propõe-se a desenvolver suas tramas. A exemplo de *Cidade dos Homens*, e outras obras que a antecederam no cinema,

*Turma do Gueto* faz parte de um *novo-realismo* e *brutalismo latino-americano*, segundo estudiosos como Bentes. *Turma do Gueto* utiliza-se de grupos de trabalho voluntário, ONGs atuantes na periferia de São Paulo, de onde é selecionado o elenco formado, majoritariamente, por atores negros. E para legitimar o exercício de inclusão, os responsáveis pela produção afirmam *que o objetivo central da série é tirar o negro da posição de coadjuvante, inovando o aspecto dramaturgico, ao colocá-lo como protagonista e não mais como mero serviçal de madames ou executivos bem sucedidos*.<sup>11</sup>

O protagonista da trama é o professor Ricardo (Netinho, idealizador do programa) que retorna à comunidade depois de dez anos de ausência, período no qual se graduou, lecionou numa universidade de Porto Alegre. 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, vê-se às voltas com a brutal realidade do submundo de uma comunidade cujo comando está nas mãos do tráfico de drogas.

No desenrolar da trama verifica-se o distanciamento da proposta inicial, dar voz à ‘periferia’ através de “*histórias de amor, de violência, de amizade, de drogas, de música, de lealdade e de traição*”. O primeiro episódio tem como ponto principal a focalização do problema da droga – tráfico e consumo. Todas as ações dramáticas ganham vida através da constante e onipotente presença das drogas. O que poderia ser um pano de fundo ganha centralidade na trama. É através do tráfico e do consumo das drogas que todos os personagens vão ser caracterizados, definindo todo o cotidiano dessa comunidade. Ao eleger o tráfico de droga como protagonista da trama destitui os personagens de vida, transformando-os em meros coadjuvantes.

Ao escolher a droga como fio condutor e, em princípio, único tema, ‘amarra’ as tramas de modo tão excludente e radical que a pluralidade e a multiplicidade existentes nas dobras excluídas<sup>12</sup> limitam o alcance da narrativa, enveredando por um caminho perigoso que, distante de dar voz aos que não são ouvidos, reforçam os preconceitos. A trama fica presa ao mundo das drogas e

às suas conseqüências, sem uma possibilidade de saída plausível que seria coerente em termos narrativos. Os personagens assumem a dicotomia bem/mal, a monologia das lágrimas e sofrimento, sempre seguida da tragédia sem volta – a morte, especialmente os bons que se tornam vingativos por força do círculo “violência gera violência”. Os do bem sempre afrontados pelos 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 resgate de *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 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.

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

Nessa tentativa de dar voz aos excluídos percebe-se o descuido, por questões de autoria ou de produção, o silenciar do que poderia ser ouvido e visto, deixando vir à tona e dar a conhecer a produção cultural dessa comunidade, e obscurecendo as dimensões da vida presentes em qualquer gueto. Se a violência já se encontra tematizada, reforça-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 valioso que utiliza uma das maiores plenárias do mundo contemporâneo: a mídia televisiva.

Outro aspecto que deve ser considerado em a *Turma do Gueto* é a questão da violência ser o único mote das camadas populares, empobrecidas, que vivem em periferias geográficas ou favelas encravadas nos bairros nobres, de classe média, ou ainda, às margens das grandes vias urbanas. Não eclodiria entre esses menos favorecidos uma outra manifestação que mereça lugar na mídia, que precise ser dada a conhecer?

A única voz que se pronuncia é a dos programas televisivos com caráter realista, nos quais o apresentador assume o papel de investigador, de mediador e de produtor. Dirige o olhar para o que vale a pena destacar: sangue, lágrimas, desespero. A droga e a violência servem de temas, sem que seja preciso pensar em técnica, imagens bonitas ou bem focadas. E quem vive nesse submundo não está imune a essas lentes. Todo o enredo é construído sob esse mote e tudo converge para isso: mortes trágicas, descontrole e insegurança geral. Tem-se a droga como símbolo da pobreza e da vida miserável que é mostrada, pois quem não está ligado ao tráfico, ainda assim será vítima dela.

Onde será que ficaram os outros temas da proposta inicial da série? Mesmo os personagens que teriam histórias de vida para contar e que poderiam registrá-las acabam relegados aos estereótipos mostrados como realidade, através das cenas melodramáticas.

Pouco resta de aspectos que permitam enxergar a resistência, a forma de se viver em comunidade desses menos favorecidos socialmente. O *rap*, reconhecido por ser a voz da periferia, ganha pouco destaque no personagem Talento, entretanto, são nesses raros momentos, que a narrativa consegue estabelecer a verossimilhança necessária a um produto ficcional. Esse estilo musical é o momento ficcional, artístico, com sua toada repetitiva, monótona, que reflete e refrata a realidade. Ele 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.

Pensando a cultura como sendo um “*processo global por meio do qual as significações são social e historicamente construídas*”<sup>13</sup>, relacionando cultura e outras práticas sociais, Williams destaca elementos que demonstram a emergência de manifes-

tações culturais de diferentes grupos que fazem surgir vozes de atores sociais segregados no que se pode chamar de periferia social.

Essa periferia tratada pela ficção como realidade, não fica a cargo da imaginação, mas à parte do urbano, do que é aceitável socialmente, empobrece e não consegue se incluir no mecanismo produtor de massa de modo a se fazer ouvir. Diversas vozes poderiam daí eclodir, com vitórias não só com derrotas. No entanto, o que se ouve?

### Para concluir

Nessa tentativa de análise percebem-se duas formas de contar histórias com enredos semelhantes. A primeira delas como solução de continuidade para o que não pode ser focado, por motivos variados, em outras mídias.

*Cidade dos Homens* encontra brechas para além do que insinua, mostra-se presente. Nessa narrativa evidencia-se o cotidiano daqueles que se fixam como moradores dos morros/favelas que, embora excluídos, não estão destituídos de vida, de dignidade, alijados de sua história. Já no segundo objeto de análise, esse exercício é embotado pelas marcas que acompanham inúmeras tentativas de rupturas com o já conhecido e preconcebido. O propósito inicial fica à mercê da audiência e se a intenção é mostrar o que sustenta as comunidades excluídas, o problema fica muito mais sério, pois o que tem sido mostrado nessa série é o negro, o pobre, em situações subalternas, feios e destituídos de inteligência e ética, perdidos para o vício e a malandragem.

Acredita-se que nessas duas representações de ‘guetos’ culturais é possível verificar a presença de uma expressão cultural, 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. Acredita-se que essa cultura existe e deve ser buscada e mostrada. Ou 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.

**Bibliografia**

**Araújo**, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

**Bentes**, Ivana. “Cidade de Deus: promove turismo do inferno”. *O Estado de São Paulo*, 31/08/2002.

**Bernardet**, Jean-Claude. “A prática da dramaturgia como laboratório social”. *O Estado de São Paulo*, 2002.

**Vidal**, Marly. *A dialogia escritural em Marina Colasanti*. São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 213 p.

\_\_\_\_\_. *Turma do gueto: fala dos excluídos?* Paper apresentado no XXVI Congresso Intercom em Belo Horizonte, setembro de 2003.

**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.

**Eco**, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

**Hamburger**, Esther I. *Indústria cultural brasileira: vista daqui e de fora*. In: MICELI, Sérgio. *O que ler na ciência social brasileira*. São Paulo: Sumaré/ANPOCS/CAPES, 1999.

**Hoggart**, Richard. *La culture du pauvre*. Paris: Éditions de minuit, 1970.

**Machado**, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

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

**Williams**, R. *The long revolution*. New York: Columbia University Press, 1962. [www.turmadogueto.com.br](http://www.turmadogueto.com.br).

<sup>1</sup> ECA-USP; Núcleo de Pesquisa de Telenovela da ECA-USP.

<sup>2</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. p. 177.

<sup>3</sup> MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*.

<sup>4</sup> VIDAL, Marly. *Turma do gueto: fala dos excluídos*. Paper apresentado ao Intercom 2003, setembro, Belo Horizonte.

<sup>5</sup> MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. p.16.

<sup>6</sup> MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. p.27.

<sup>7</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. p.23.

<sup>8</sup> MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. p.83.

<sup>9</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. p. 30.

<sup>10</sup> Site: [www.turmadogueto.com.br](http://www.turmadogueto.com.br).

<sup>11</sup> Site: [www.turmadogueto.com.br](http://www.turmadogueto.com.br).

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.