



Cotidiano e Comunicação: O Princípio do Enquadramento na Música e no Cinema¹

Francisco GONZAGA²

Lucas ALTINO³

Suzana DEVULSKY⁴

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O texto analisa três letras de músicas de Renato Russo, MV Bill e Fação Central e cenas dos filmes Tropa de Elite II e Cidade de Deus procurando mostrar como através de estratégias de enquadramento esses produtos culturais tomam como pressuposto a ideia de comunicação como mensagem compartilhada. A partir da utilização de imagens presentes no cotidiano do público, as músicas e o cinema procuram promover a partilha de códigos culturais como estratégias centrais de comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Cotidiano; Enquadramento

O objetivo desse estudo é refletir como a produção cultural, representada aqui pela música e pelo cinema, podem produzir enquadramentos do mundo social, tomando como base a partilha de vivências dos sujeitos em seu cotidiano.

Através de estratégias de comunicação, há um princípio de enquadramento na música e no cinema, que aproxima o público das mensagens e produz a compreensão do que está sendo divulgado como narrativa primordial nesses produtos culturais.

Para fins de análise utilizamos a noção de enquadramento desenvolvida por Luiz Gonzaga Motta (2002). A partir de um estudo antropológico, ele analisou como as notícias constroem um sistema de sentidos, onde o real e o imaginário se confundem na cobertura jornalística. Amparado pela tese de Lluís Duch (1999) acerca da logomítica no nosso cotidiano, afirmando ser cada vez mais difícil distinguir os elementos míticos

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012. Esse artigo foi originalmente produzido como monografia de uma disciplina, sendo sua versão final orientada pela Professora Dra. Marialva Carlos Barbosa (UFRJ) para ser apresentada no Congresso.

² Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Jornalismo da ECO-UFRJ, email: chico.lgonzaga@gmail.com

³ Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Jornalismo da ECO-UFRJ, email: lucasaltino95@hotmail.com

⁴ Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Jornalismo da ECO-UFRJ, email: suzanadevulsky@gmail.com



dos lógicos, Motta destaca que o “jornalismo é o último baluarte epistemológico da objetividade”. Para este trabalho, utilizaremos essa noção de enquadramento para definir os sentidos culturais disseminados por produções audiovisuais brasileiras, que abordam a questão social.

Outro modelo seguido é o de Anabela Carvalho (2000), que também distingue três abordagens gerais para a noção de enquadramento, a partir do conceito de *frame* desenvolvido por Goffman (1974). A primeira trata dos enquadramentos como modalidades pelas quais os sujeitos organizam sua cognição do mundo. As informações fragmentárias que compõem a experiência social são significativamente organizadas a partir de esquemas de interpretação. Uma segunda concepção trata de *frames* como formas ligadas à estruturação do discurso, uma espécie de ideia de fundo que, a partir de determinados elementos postos em destaque, organiza a construção e interpretação dos textos. Por fim, *frame* tem também sido entendido como outra ideia de representações sociais, modelos sócio-culturais que organizam formas de pensamento sobre o mundo.

Música e princípio de enquadramento: exercício reflexivo

Para a primeira parte da análise escolhemos as músicas *Faroeste Caboclo* (Renato Russo), *Contraste Social* (Mv Bill) e *A história de um traficante* (Facção Central). Agrupamos os títulos do que consideramos do menos para o mais explícito em termos da mensagem central que os autores desejavam transmitir.

As três músicas tratam do mesmo tema: a desigualdade social, o descaso dos governantes e a discriminação do pobre no Brasil, dando ênfase para o lugar ocupado pelo traficante. Também colocam em foco aspectos muito parecidos no que diz respeito à revolta gerada desde a infância, o choque com os padrões expostos pela mídia, o *status* do traficante, a falsa ideia de melhoria de vida na cidade e a necessidade de “fazer justiça com as próprias mãos”.

Certos trechos das músicas, quando colocados lado a lado, são também bastante semelhantes no que diz respeito às estratégias narrativas empregadas. No entanto, em um primeiro momento há certa dificuldade de encontrar essa relação devido à grande diferença de vocabulário, à construção das frases e ao público alvo objetivado.

Faroeste Caboclo foi escrita em 1979, por Renato Russo, cantor e compositor brasileiro que viveu parte da infância no Rio de Janeiro e outra em Nova Iorque e na adolescência foi para Brasília, onde iniciou sua carreira. Apesar de ter sido usuário de



drogas, o contexto do subúrbio e a discriminação racial e social nunca fizeram parte de sua realidade. A música expressa sua crítica à sociedade e a visão que o autor tinha do país e, principalmente, de Brasília, onde morava. Pelas palavras do próprio autor, *João de Santo Cristo* foi um personagem inventado para contar uma história.

Devido à própria realidade de Renato Russo e ao público almejado – em geral, jovens de classe média – o vocabulário usado, a forma como as frases se constroem e, até mesmo, a maneira como é criada a imagem do personagem destoam completamente dos outros dois casos.

Mv Bill, autor de *Contraste Social*, nasceu na Cidade de Deus, favela da cidade do Rio de Janeiro. Vivenciou, em sua infância, diversas das cenas que cita em suas letras e hoje luta contra elas através dos projetos sociais que criou. Mv Bill não teve as oportunidades de Russo, mas atingiu destaque na mídia, já tendo escrito dois livros e participado de uma série de reportagens para a TV. Por esse motivo, pode ser considerado um meio-termo entre Russo e Fação Central. Mv Bill narra o que viveu e o que já viu acontecer com os participantes de seus projetos, mas como estratégia para alcançar a mídia não pode usar uma linguagem tão vulgar.

O rap de Mv Bill é construído por versos simples, fáceis de entender, comunicando com eficiência a mensagem, sem agredir o público com o vocabulário. Dessa forma, consegue tanto falar para as populações mais pobres, como para as classes mais altas e para a mídia, atingindo dois objetivos: suprir a necessidade dessas populações carentes de ter uma voz que fale por elas e denunciar na mídia a dura realidade invisível das favelas. “*Eu quero denunciar o contraste social / Enquanto o rico vive bem, o povo pobre vive mal*”.

Na letra de *A História de um traficante*, da Fação Central, se vê com clareza que a realidade é outra. O grupo é formado por rappers do subúrbio de São Paulo, que nasceram e foram criados neste ambiente e não têm o espaço que Mv Bill tem na mídia. Por mais que a música deles também seja de denúncia, não há uma preocupação em ser mais bem recebida pelos que não pertencem a este mundo. O vocabulário usado é chulo, com muitos palavrões, e em diversos trechos é até difícil entender o que querem dizer, devido ao uso excessivo de gírias.

Além disso, as três letras – com formas distintas de enquadramento e gêneros do discurso – querem fazer crítica social. No entanto, até num mesmo gênero, no caso até aqui focado, a música, a crítica se constrói de maneiras diferentes. A música de Renato Russo é uma história contada em terceira pessoa que, a princípio, apenas narra



os fatos. A crítica nesta música está muito mais implícita do que nas outras, que expõem abertamente a “voz” do cantor.

Outro ponto interessante é que nos dois *raps* é nítida a imagem que fazemos dos personagens, enquanto na música de Russo os fatos vão sendo descritos e cabe ao público entender o que eles estão ilustrando. Alguém que ouve a música de forma não muito atenta, não consegue compreender que a letra está contando a história de um traficante, tão cruel e tão vítima quanto qualquer outro.

Por fim, chamamos a atenção para um dos pontos mais interessantes dessas músicas – principalmente em *Faroeste Caboclo*– e que podem ser comparados com a dimensão logomítica de diversos outros discursos e mensagens (DUCH, 1999). A forma como as histórias são contadas e o foco que é dado para as questões, transforma a imagem do traficante – normalmente retratado como o “vilão” – em vítima da sociedade. No caso mais extremo da música de Renato Russo, o personagem *João de Santo Cristo* é comparado ao final explicitamente a um herói.

As imagens como enquadramento

No que diz respeito às imagens, tomamos como objeto de análise dois filmes que fizeram muito sucesso recentemente: *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*. Como o objetivo da análise é perceber de que forma a narrativa dos filmes constroem determinados padrões de enquadramento diretamente relacionados aos modos comunicacionais e às possibilidades de identificação do público que pretende atingir, selecionamos em cada um dos filmes uma cena em que a questão das modalidades do enquadramento fica ainda mais evidente. No caso de *Tropa de Elite* é a que o Capitão Nascimento interroga um estudante a fim de saber quem era o traficante do local (a cena pode ser visualizada em http://www.youtube.com/watch?v=XnB_K_B3V3w&feature=fvst).

Nessa cena do filme dirigido por José Padilha, um grupo de policias do BOPE invade uma favela, a fim de apreender produtos ilícitos (no caso uma carga de maconha). A invasão é coordenada com a “eficiência” planejada: duas pessoas que portavam armas e que, provavelmente, faziam a “segurança” daquele local são baleadas e caem mortas. Assim, os policiais conseguem tomar o controle da situação e detêm alguns usuários. Posteriormente, o Capitão Nascimento “interroga” os detidos, a fim de descobrir quem era o dono da carga de maconha. Para isso, ele prende um dos usuários



e o ameaça com uma arma na cabeça. Só assim ele consegue a resposta e descobre quem possuía a carga.

Essa cena poderia ter sido filmada de forma a que os espectadores tivessem a sensação de que os usuários, no caso estudantes, eram as vítimas da ação truculenta e exagerada de policiais. No entanto, nesse trecho fica claro que os usuários de drogas são eleitos os vilões e são vistos como os responsáveis pelas consequências violentas acarretadas pelo tráfico de drogas. Esse tipo de visão remete a um discurso político que desloca a responsabilidade das organizações governamentais. A partir do momento em que é dito que os usuários financiam essa situação caótica, o governo se vê, de certa forma, isento, já que a culpa por toda a violência e criminalidade causada pelo tráfico de drogas é delegada aos usuários.

Nesse trecho, o filme passa o tipo de visão existente na ordem do discurso da polícia. Como o BOPE e a Polícia Militar são braços repressores que obedecem e representam o Estado, fica claro que esse é o modelo de pensamento dominante também no Governo. No entanto, como, ao longo do filme, ocorre uma heroização desmedida da figura do Capitão Nascimento e dos policiais do BOPE, esse tipo de visão acaba sendo absorvida e replicada pelos espectadores. Essa situação se constitui em um risco causado pelo filme, já que a maioria das ações do BOPE é legitimada e os seus policiais se constituem como os mocinhos da história.

Logo no início da cena ocorre a execução de dois indivíduos. Mas esse fato não é construído com destaque, pois o Capitão Nascimento exclama para o usuário que é ele quem financia toda aquela situação e delega para ele a responsabilidade pela morte de outra pessoa. Nesse contexto, a execução dos “traficantes” é legitimada. Esse trecho também explicita a forma brutal e truculenta como age a polícia em operações nas favelas. Mas esse fato também fica em segundo plano, já que eles não são os vilões da história, papel designado para os usuários.

Observamos, portanto, que mais uma vez a sequência narrativa, as escolhas temáticas, o destaque dado à determinada imagem em detrimento de outra, a ênfase textual em alguns conceitos vão produzindo enquadramentos narrativos (MOTTA, 2002). Entretanto, esses enquadramentos são compartilhados pelo público por se inserirem na lógica do seu cotidiano cultural, podendo, dessa forma, desvendar os mesmos códigos narrativos e de sentidos.

O enquadramento do filme é feito de forma a que o BOPE seja visto como uma instituição de respeito, que não tolera atos de corrupção e que conserta as “falhas”



cometidas pela Polícia Militar. Somente esse aspecto é suficiente para que os espectadores glorifiquem os policiais. O público convive diariamente com casos de corrupção e ao se deparar com alguma figura ou instituição que diz lutar contra a corrupção, visando o bem coletivo e não o individual, cria um sentimento de fascínio e de respeito em relação a essas pessoas e/ou instituições. Como diz Maria Immacolata Vassallo de Lopes (1999), a recepção se dá a partir de um processo cultural e político.

Com esse fascínio imediato, todas as ações negativas, como tortura e abusos do BOPE, passam a ser relevadas, pois a sensação é de que o resultado final, de justiça e combate ao crime, será alcançado, independentemente das ações anteriores. O objetivo inicial, baseando-se em entrevistas do diretor, era somente retratar, de maneira verídica, o comportamento de policiais em operações na favela. No entanto, com o tipo de enquadramento estabelecido e o tipo de receptividade que ocorreu, há um julgamento e distinção, por parte dos espectadores, entre o certo e o errado ao longo do filme. Na cena escolhida fica claro como os policiais estariam agindo de maneira “correta”, enquanto os outros estariam agindo de maneira “errada”.

No final desse trecho há uma situação em que a escolha narrativa a partir de um padrão de enquadramento é ainda mais explícita. Nesse momento, um dos policiais pergunta “o que é para fazer com ele?” (no caso, o dono da carga), insinuando que teria que aplicar algum tipo de punição física. O Capitão Nascimento responde (e repete) que ele deve apenas levá-lo para a delegacia. Nesse momento, a visão transmitida é de que a honestidade ainda impera naquele grupo de policiais, já que, apesar da operação ter sido conduzida de forma exagerada, o senso de prudência ainda é dominante e a pessoa detida deve ser apenas levada para a delegacia. Dessa forma, o BOPE sairia isento de críticas, pois alcançou o objetivo de apreender droga, independentemente da maneira como a operação foi executada.

O fato de haver, no início da cena, uma pessoa, que seria alguém que trabalha no tráfico, portando uma arma, já serve para legitimar a forma com que se deu a invasão daqueles policiais, executando duas pessoas. Mais uma vez é feito o retrato da realidade das ações policiais no Rio de Janeiro e uma vez mais o tipo de enquadramento produz a sensação de justiça e cumprimento da lei, executada por policiais capazes de combater a violência.



Cidade de Deus: a violência enquadrada

Como ultimo exercício metodológico, analisaremos um trecho do filme *Cidade de Deus*, de 2002, dirigido por Fernando Meirelles. A cena mostra o traficante Zé Pequeno atirando no pé de duas crianças e, depois, obrigando outra a escolher uma das duas para matar (a cena pode ser visualizada em <http://www.youtube.com/watch?v=BzcNP6ghjiw>).

Como se trata de um filme, diferentes visões e enquadramentos fizeram parte do processo. *Cidade de Deus* é baseado no livro de mesmo nome escrito por Paulo Lins. Portanto, as percepções deste autor no livro foram adaptadas para um roteiro e que, assim, passou a revelar outras percepções. Mas esse roteiro é dirigido por outro que também o impregna com suas próprias percepções. Logo, como são imagens, as noções de enquadramento e gênero de discurso a serem analisadas são referentes às produzidas por Fernando Meirelles, como diretor do filme.

Na cena escolhida, assim como no filme como um todo, é retratada a favela e seus problemas sociais, entre eles a violência. A escolha desse aspecto para abordar a totalidade da favela deve ser questionada. Até porque a comunidade em questão dá nome ao longa. No título não é feita nenhuma menção aos personagens ou à guerra do tráfico, apenas à Cidade de Deus. Ou seja, a mensagem que é transmitida aos espectadores é de que aquele é um retrato fiel da vida das pessoas que moram naquele lugar. Não que isso não seja, em parte, verdade, já que a história é baseada em fatos reais. Entretanto, por ter dado ênfase à miséria, à pobreza e à violência, têm-se a impressão de que aquela comunidade não tem nada de relevante para ser mostrado, a não ser a violência.

A mensagem é transmitida para o público de uma forma bem direta, com cenas fortes e linguagem bem próxima da experimentada no cotidiano daquelas pessoas. O uso frequente de gírias e palavrões é exemplo disso. Essa linguagem informal, muitas vezes chula, se justifica pela reação que é esperada do receptor: as imagens refletem a intenção do diretor nessa comunicação que é feita com os espectadores.

A violência é utilizada nessa cena para chocar a quem a assiste. Tenta-se transmitir a ideia de crueza, de realidade em seu sentido mais puro. E para produzir esse diálogo com o público foram escolhidos dois elementos, mesmo que de forma contraditória: crianças e violência. O que poderia ser mais chocante do que ver uma criança sendo obrigada a escolher outra para matar? Isso depois de vê-las tendo seus pés



alvejados por balas. A mensagem é clara: essa é a dura realidade.

Portanto, o foco escolhido pelo diretor é a violência. É através de imagens violentas que ele vai contar a história. Essa tentativa de retratar o real deve-se à influência do cinema neorrealista no filme, que pode ser percebida na temática do filme e no uso de atores não profissionais, muitos deles moradores da própria comunidade.

A proposta de mostrar a realidade desnuda, em estado bruto, é bastante explícita numa cena em que uma criança mata outra. A relação do personagem “Filé” com os demais traficantes também. Ele está sendo persuadido a cometer homicídio para provar que pertence ao grupo. Um dos traficantes fala: “Valeu, Filé, entrou pro conceito da galera”. Outro fato que chama a atenção é o total desprezo mostrado pelos traficantes em relação à vida. O choro das crianças é respondido com risadas.

Todos esses elementos remetem a sentimentos que a maioria dos espectadores não está acostumada. Provocar essas sensações e promover uma reação é o objetivo: a crueza das relações humanas quando expostas a condições miseráveis de vida.

Entretanto, a violência empregada acaba ganhando ar banal. São tantos os exemplos ao longo do filme que na cena analisada perde sua eficácia. O que inicialmente causa repulsa, torna-se piada, vira bordão. Como se a própria sequência sangrenta não desse tempo para o espectador discernir o que seria a informação. Mas a relação entre espectador-filme vai além: são criados laços com os personagens, por mais abomináveis que sejam o que eles façam. Tendo ainda um traficante como um dos protagonistas cria-se para ele uma espécie de imagem mítica.

É o que podemos definir como relação com a logomítica da comunicação (DUCH,1999). A realidade é abordada, mas deixa brechas para que um “Zé Pequeno” ganhe espaço. O imaginário social enxerga neste personagem a figura de um anti-herói. As frases ditas por ele são repetidas ainda hoje. O mito se confunde com a razão. O que se propunha como real num estado bruto transforma-se numa mistura entre o objetivo do diretor e na subjetividade dos que se transformam em espectadores da obra.

Considerações Finais

A partir da análise é possível destacar três aspectos principais, presentes nos objetos empíricos estudados, mas que são comuns a outras materialidades comunicacionais cuja temática central seja abordar os problemas sociais brasileiros: a) A produção cultural como forma de dar voz às classes reprimidas; b) A imposição da



visão da classe dominante na forma de enquadramento; c) a espetacularização da violência no enquadramento.

Vale lembrar que, apesar de todas as músicas e filmes analisados terem uma temática semelhante, existem distinções quanto aos seus produtores e criadores. Enquanto os raps são feitos pelos moradores das favelas e periferias, os próprios personagens de suas letras, os dois filmes são produções comerciais, com autores que não estão diretamente inseridos naquela realidade retratada. Já em *Faroeste Caboclo* vemos uma espécie de meio termo, pois, apesar de nem seu autor nem seu público estarem inseridos no contexto da música, ela também não se encaixa em um modelo mercadológico de divulgação do produto artístico e sim como uma forma de denúncia das diversas falhas na sociedade.

Essas diferenças, assim como o contexto cultural e histórico em que foram produzidas, acabam se refletindo nas diferentes noções de enquadramento. Mv Bill, Facção Central e Renato Russo são artistas que utilizam seus produtos para contar histórias e retratar a realidade (na qual estão inseridos ou não) sem se preocupar, necessariamente, com os desejos do público. Esse tipo de abordagem nos transmite um enquadramento mais natural e real.

Já os produtores cinematográficos não encaram os filmes apenas como um meio para divulgar a situação vivida nas favelas. Pelo contrário, eles enxergam na realidade das favelas uma maneira de criarem boas histórias e produzirem filmes de sucesso, essencialmente direcionados para as classes médias e altas, não pertencentes àquela realidade. Dessa forma, podemos concluir que as relações entre os produtores de comunicação e o conteúdo de seus trabalhos são determinantes para os enquadramentos.

É preciso ainda considerar que artifícios como a espetacularização da violência são usados como forma de atrair o público. É notório, que em praticamente todas as produções audiovisuais recentes brasileiras que retratam a favela, a violência é utilizada como principal matriz temática. Essa escolha constrói estereótipos, e o público já interpretará aquela realidade de maneira tipificada, com uma referência estabelecida. A favela é explorada quase sempre pelo viés violento e suas outras características dificilmente são valorizadas. Essa escolha baseia-se, também, em uma opção pelo sucesso a partir da lógica do consumo, mas acaba produzindo uma diferenciação das favelas do restante da sociedade.

Fazendo uma analogia com o estudo de Elton Antunes (2009) acerca dos efeitos antropológicos provocados pelos jornais, podemos concluir que também quando a



mediação se dá através de produtos culturais como o cinema e a música também os produtores se baseiam num “acervo de experiências prévias”. Para o autor, a interpretação do mundo feita pelos diferentes agentes sociais e tipificada pelo jornalista por meio da notícia se baseia em um “acervo de experiências prévias” que funcionam como um esquema de referências. E essas experiências são justamente produzidas pelos enquadramentos utilizados.

A construção de um sistema de significação não termina na escolha do enquadramento do produto: ela se concretiza ao ser recebida pelo público. A receptividade é um dos fatores para a disseminação da mensagem, que ao chegar ao público se transforma em um “saber”. Parafraseando Charaudeau (2006):

“Chamaríamos de o saber compartilhado pelos interlocutores, distinguidos em saberes de conhecimento – fundados em uma representação racionalizada dos fenômenos do mundo – e os saberes de crença – apoiados em juízos que fabricam normas de referência para ação no mundo”. (CHARAUDEAU, 2006, p. 88 de: Enquadramento: considerações em torno de perspectivas temporais para a notícia)

Como os produtos culturais possuem grande poder para construir juízos de valores dentro da sociedade, as classes dominantes muitas vezes “orientam” o tipo de enquadramento, de modo a impor suas ideologias, como visto no caso do Tropa de Elite. Assim, as trocas comunicacionais entre espectador e produtos de comunicação apresentam mudanças não só nas esferas psicológicas e comportamentais, mas também nas esferas políticas e culturais.

“A recepção, por conseguinte, não é um processo redutível ao psicológico e ao cotidiano, apesar de amparar-se nessas esferas, mas é profundamente cultural e político. Isto é, os processos de recepção devem ser vistos como parte integrante das práticas culturais que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto micro (ambiente imediato controlado pelo sujeito) como macro (estrutura social que escapa a esse controle). A recepção é então um contexto complexo, multidimensional em que as pessoas vivem o seu cotidiano. Ao mesmo tempo, ao viverem este cotidiano, as pessoas se inscrevem em relações de poder estruturais e históricas, as quais extrapolam as suas práticas cotidianas.” (LOPES, Maria Immacolata Vassallo, 1999, p. 5)

REFERÊNCIAS

ANTUNES, E. **Enquadramento**: considerações em torno de perspectivas temporais para a notícia. São Paulo: Revista Galáxia, n. 18, dez. 2009.

CHARAUDEAU, Patrick **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006



DUCH, L. **Mito, interpretación y cultura**. Aproximación a la logomítica. Barcelona: Herder, 1998.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis: an essay on the organization of experience**. Nova York: Harper Colophon Books, 1974.

GOMES, L. F. **Cinema nacional: caminhos percorridos**. São Paulo: Ed.USP, 2007.

LOPES, M. I. V. **Mediações na recepção: um estudo brasileiro dentro das tendências internacionais**. Artigo apresentado no Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, 1999.

MOTTA, L. G. **Para uma antropologia da notícia**. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, Vol. XXV, nº 2, julho/dezembro de 2002.