

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

DANILO MARQUES SCALDAFERRI

**A CIDADE DOS HOMENS NA TELEVISÃO BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA E DA ESTRUTURA NARRATIVA DA
SÉRIE**



**Salvador
2010**

DANILO MARQUES SCALDAFERRI

**A CIDADE DOS HOMENS NA TELEVISÃO BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA E DA ESTRUTURA NARRATIVA DA
SÉRIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carmem Jacob

Salvador
2010

Já na reta final da escrita desta dissertação, numa madrugada, ouvi, vinda da televisão ligada no quarto, a voz do pernambucano Otto cantando “*naquela mesa está faltando ele e a saudade dele está doendo em mim*”. Imediatamente dei-me conta de que meu pai não estaria na minha defesa. Ele não me veria sentado em mesa “acadêmica”; e depois não iríamos sentar em mesa de bar para beber o acontecido. Então, este trabalho é dedicado a ele, que não vai poder estar com a gente.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof. Dra. Maria Carmem Jacob, que, de um jeito muito especial, soube compreender o meu processo de trabalho, ajustar meus rumos e dar-me prumo.

Ao povo todo da Kabum! companheiros já há 5 anos de muitos percursos audiovisuais. Especialmente à terceira turma da Oficina de Vídeo, que me ajudou bastante a entender melhor os “efeitos” dos episódios de *Cidade dos Homens* e a Ana Rosa, parceira de longa data, que nesta reta final, não poucas vezes, segurou, por lá, a barra sozinha para que eu pudesse ter mais tempo de escrita.

A minha mãe e meu tio Milton, os professores, *stricto sensu*, com os quais convivi dentro de casa. Os dois, sem discursos, muito contribuíram para o encantamento que sinto pelos desafios do ensino.

E, por último, um agradecimento especialmente amoroso a Fernanda Pimenta, não só pela fundamental ajuda direta - lendo e revisando meus textos, ajeitando a formatação, sendo paciente com um namorado ausente e monotemático - mas, principalmente, pois “fez comigo”, com que esses dois últimos anos fossem tempos muito felizes.

RESUMO

Esta dissertação nasce da crença na necessidade de que se analisem com especial atenção aqueles produtos que emergem e diferenciam-se em meio ao incessante fluxo televisual. Este esforço de pesquisa soma-se a trabalhos desenvolvidos por estudiosos que defendem a importância da análise televisiva. O objeto do estudo e do percurso aqui propostos é a série *Cidade dos Homens*, exibida pela Rede Globo de 2002 a 2005 e produzida em parceria com a O2 Filmes. O programa que se escolheu para esta análise teve o seu lugar aqui conquistado por conta de sua “qualidade”, ou “qualidades”: suas características particulares que tangenciam, margeiam e não poucas vezes acertam em cheio o centro da discussão que pretende, ainda que de maneira não muito exata, estabelecer parâmetros que ajudem a valorar os programas de TV.

A audiência de *Cidade dos Homens* surpreendeu a emissora e os produtores. Ao todo foram 4 temporadas, 19 episódios, nos quais Laranjinha e Acerola, os dois personagens principais, viveram tanto dramas próprios e quase universais da adolescência, quanto aqueles intimamente relacionados aos problemas específicos das favelas do Rio de Janeiro. *Cidade dos Homens* levou ao público brasileiro uma parcela da população do país que quase não se vê, enquanto protagonistas, nas ficções da televisão nacional.

O exercício analítico que se quer fazer neste estudo, passa pela identificação dos programas de efeitos e dos efeitos predominantes provocados pelo texto audiovisual da série e através de quais estratégias eles são alcançados. Ainda que orientada pelo desejo de alcançar os “efeitos” de *Cidade dos Homens* e as suas estratégias de programação - e talvez por isso mesmo - esta pesquisa se viu diante da inevitável necessidade de visitar as regras e a movimentação dos agentes em campo. No caso de um estudo acerca de programas televisivos, não se crê, segundo as premissas desta dissertação, na possibilidade de uma pesquisa que os destaque completamente da rede - ou grade - em que se inserem. Pensando na TV, uma análise que rigorosamente só enxergue o que está “no texto” vai perder de vista uma série de informações que modificam, dão forma e constituem o que de fato o objeto é. Palavras chave: televisão brasileira, ficção seriada, programas de efeitos, juventude, periferia.

Palavras chave: televisão brasileira, ficção seriada, programas de efeitos, juventude, periferia.

ABSTRACT

This dissertation is born of the belief in the need of a specially attentive analysis of those products that emerge and branch amid the incessant televisual flow. This research effort grows on expert studies that defend the importance of television analysis. The object of the following study is the *Cidade dos Homens* series (in English, *City of Men*), exhibited on Rede Globo from 2002 to 2005 and produced in partnership with O2 Filmes. The show chosen for this analysis conquered its place here due to its "quality", or "qualities": its specific characteristics that touch, border and no few times hit the full center of the issue that proposes, even if not altogether explicitly, to establish parameters to help increasing the value of the TV programs.

The ratings of *City of Men* surprised its producers and broadcasting station. In all, there were 4 seasons, 19 episodes, in the *Laranjinha* and *Acerola*, the two main characters, lived their own, and almost universal dramas of adolescence, as well as those intimately related to the specific problems of the slums of Rio de Janeiro. *City of Men* took to the Brazilian public a portion of the country's population that is hardly seen as main characters in national television fiction.

The analytical exercise wanted in this study goes through the identification of the programs of effects and of the predominant effects provoked by the audiovisual text of the series and the strategies through which they are reached. Although guided by the desire of reaching the "effects" of *City of Men* and its programming strategies - and perhaps for that same reason - this research faced the inevitable need of visiting the rules and movement of field agents. In the case of a study concerning television programs, the possibility of a research that separates completely the tv show and the grid or network in which it airs is not believed, according to the premises of this dissertation. Thinking about TV, an analysis that strictly sees only what is "in the text" will lose a lot of information that modify, form and constitute what in fact is the research object.

Keywords: Brazilian television, serialized fiction, programs of effects, youth, periphery.

SUMÁRIO

Prólogo	7
1. Primeiro Ato: cartas na mesa	12
1.1 Confortável na poltrona, diante da TV	13
1.2 A TV no Brasil	16
1.3 A armadilha da análise sociológica e a questão da qualidade	18
1.4 No confessionário: em primeira pessoa	23
1.5 Cidade dos Homens: a trajetória impositiva do objeto	28
1.5.1 O nascimento da dupla	28
1.5.2 Do nascimento à maioridade	34
1.5.3 Terreno fértil: pré-condições para o aparecimento da série	36
1.5.4 Perfil “panorâmico” da série	40
1.5.4.1 A contaminação pelo real	41
1.5.4.2 A banda sonora	55
1.5.4.3 Uma Cidade jazzística	60
2. Segundo Ato: questões de enredamento	77
2.1 Preâmbulos Genéricos	78
2.2 Questão de gênero	79
2.3. A ancoragem teórica	81
2.4 Demarcando territórios	82
2.5 Entre o épico e o dramático, com traços líricos	84
2.6 Do cômico ao melodramático, com desfecho farsesco	99
3. Terceiro Ato: ir às coisas mesmas	119
3.1 O exercício da “análise interna”	120
3.2 Primeiro Episódio: A Coroa do Imperador	124
3.3 Segundo Episódio: O cunhado do cara	151
3.4 Terceiro Episódio: Correio	163
3.5 Quarto Episódio: Uólace e João Victor	176
Epílogo	192
Referência Bibliográficas	201

Prólogo

*“Não é em terra que se fazem os marinheiros,
mas no oceano, encarando a tempestade”*

Machado de Assis

“O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo depois do qual é natural que haja alguma coisa; o fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, mas depois dele nada mais ocorre. O meio é o que vem depois de uma coisa e é seguido por outra”.

Aristóteles, Arte Poética.

Esta dissertação pretende ser uma trama ortodoxa. Está dividida em três atos. O processo de escrita que se impôs a este trabalho reflete o curso da minha pesquisa. Cheguei ao mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA prometendo, lá em 2007: analisar a proposta audiovisual, estética e ideológica desenvolvida pela estrutura narrativa dos episódios das 4 temporadas de *Cidade dos Homens*, tentando compreender quais elementos textuais constituíram o fenômeno televisivo no qual se transformou a série exibida pela Rede Globo, de 2002 a 2005, e produzida em parceria com a O2 Filmes. Este ambicioso objetivo está, assim, literalmente, no texto do projeto que submeti à seleção da banca examinadora do Pós-Com. Logo no primeiro parágrafo deste estudo anuncio o descumprimento de tal promessa.

Muito honestamente, o que eu queria ter podido escrever naquele projeto cabia em uma página. Num arroubo de suicida sinceridade, aquelas vinte e poucas laudas podiam ser resumidas em uma carta/apelo; mais ou menos assim:

caríssimos, professores, sou fascinado pelo modo como se contam as histórias de Laranjinha e Acerola, protagonistas de Cidade dos Homens. Quando a série passou na TV, ligava para meu pai, que morava no interior, meia hora antes de o programa começar, e pedia que ele gravasse o episódio do dia para mim (é que nossa casa, lá em Itapetinga, tem parabólica, então, a qualidade da gravação ficava melhor). Assim ele fazia. Eu voltava das férias que passava com a minha família trazendo na bagagem as fitas VHS com o registro do programa. De lá para cá, nunca tirei os dois personagens debaixo do braço. Vi e revi as fitas cassete até que elas começassem a estragar. Felizmente, saíram os DVDs, comprei de imediato, dois discos arranharam, providenciei novos. Quero estudar Cidade dos Homens porque nunca “persegui” tanto um produto audiovisual. Preciso que vocês me ajudem a reunir ferramentas para que eu

“elabore” melhor minha relação com a série. Nem venham me perguntar qual é o recorte do meu trabalho, os meus objetivos específicos e as minhas fundamentações teóricas: não sei direito. Quero entender tudo, desvendar cada detalhe: direção de fotografia, montagem, o processo de preparação dos atores, a contaminação da ficção pela realidade, questões relacionadas à presença do negro na televisão brasileira, à juventude, à periferia, quero descobrir porque a série alcançou tão altos índices de audiência, quero compreender a relação entre as marcas autorais - deixadas pelos diferentes diretores e roteiristas que assinam os episódios - e a identidade que a série consegue manter ao longo das quatro temporadas... enfim, quero vencer a batalha que venho travando com a Cidade dos Homens desde o início deste século. Não aguento mais essa luta inglória. Ofereço para o programa de vocês um olhar treinado para o audiovisual, tanto pelos meus estudos não sistemáticos, mas produtivos, quanto pela minha prática diária de fazedor de vídeos. Mais que isso, o que lhes garanto é um interesse autêntico, uma verdadeira “angústia” de pesquisa, um desassossego inquietante diante do objeto. Preciso qualificar minhas curiosidades, encontrar conceitos para mediar o meu diálogo com a Cidade dos Homens. É isso.

Certamente, ninguém estaria agora lendo este texto caso eu tivesse “cometido” a hipotética carta “transcrita” acima. Conformei-me com as exigências acadêmicas e escrevi um projeto de acordo com as regras vigentes. Apresentei recortes, elaborei objetivos gerais e específicos, esbocei uma metodologia, arregimentei teorias, e escrevi uma justificativa mais aceitável do que “não aguento mais essa luta inglória”. Mas, à medida que as tais ferramentas pelas quais eu tanto ansiava iam aparecendo, no curso da minha investigação científica, percebia-me caminhando, ainda que a passos curtos, em direção às minhas vontades primeiras, àquelas “descritas” na carta/apelo que não cheguei a escrever. Tentei ao máximo aliar o comprometimento firmado pelo projeto que apresentei ao Pós-Com com o meu “desejo inquietante diante do objeto” e a minha vontade de “vencer a batalha” que vinha “travando” desde há muito tempo com a série.


O texto que ocupa as páginas deste trabalho reconstrói e expõe as vias que percorri para aproximar-me, o mais que pude, da *Cidade dos Homens*, das intenções formalizadas no meu projeto de pesquisa e, principalmente, do abrandamento da angústia que impulsionou a minha investigação.

O primeiro ato desta trama dissertativa é dedicado à apresentação dos “personagens” principais envolvidos no meu embate com a série. Lá, descrevo o modo através do qual eu encaro a televisão e os estudiosos aos quais me considero alinhado ao debruçar-me sobre o meio. É também o momento de exposição panorâmica da *Cidade dos Homens*, com direito a mergulhos em temas específicos tais como a “contaminação” pelo real, a utilização da trilha sonora e os mecanismos através dos quais, no programa, harmonizam-se marcas autorias - “cicatrizes” deixadas pelos diferentes profissionais que se alternam nos créditos de um episódio para o outro - com a identidade da série, perceptível ao longo de todas as temporadas. O primeiro ato configura-se como uma espécie de passeio guiado pelos bosques da *Cidade dos Homens*. Um percurso que expõe a série, mas também deixam expostas as minhas principais opções analíticas.

O segundo ato é o de desenvolvimento da história, investiga os mecanismos de enredamento da série. Diz respeito a questões que, em boa medida, transcendem os limites do audiovisual e deles parecem ser relativamente independentes. A teoria dos três grandes gêneros literários - o dramático, o épico e o lírico - é convocada e adaptada à análise dos episódios de *Cidade dos Homens*. Os modelos de serialização “adotados” pelo programa durante as quatro temporadas e o trânsito notável do cômico ao melodramático, com desvios para o farsesco tem lugar também no segundo ato desta dissertação.

O ponto de chegada, o desfecho, o terceiro ato deste trabalho, é inteiro dedicado à análise interna dos quatro episódios da primeira temporada da série. Cada um dos programas é encarado em minúcias. O movimento é guiado pela perspectiva segundo a qual a obra seria uma máquina destinada a produção de efeitos. O estudo lá presente almeja identificar efeitos

predominantes e através de quais estratégias e procedimentos eles foram programados.

Desde sempre, impôs-se como um desafio para mim, encontrar uma forma de apresentação e divulgação deste trabalho que atendesse a minha necessidade de explorar detidamente procedimentos que me pareciam estritamente audiovisuais. O problema que sempre me acompanhou era descobrir um meio que me permitisse mostrar os trechos dos episódios sobre os quais eu estava dedicando minha análise. Creio que muitos recursos, por serem “estritamente audiovisuais” não se entregam as palavras, tem que ser vistos e ouvidos. Descobri uma possibilidade, disponibilizada pelo *Word*, de “linkar” ao texto trechos dos programas da série. Assim, esta dissertação tem uma versão impressa e outra, digital. A versão digital, em DVD, tem o texto na íntegra, exatamente o mesmo do material impresso, mas oferece a possibilidade que o leitor, durante o seu percurso, através de um clique, traga para o diálogo com a análise, trechos selecionados dos programas. Esta imagem  indica a existência de link para o trecho do episódio sob análise. Mantive o ícone na versão impressa, para que o leitor do “papel” sinta-se tentado a visitar a versão digital.

1. Primeiro Ato: cartas na mesa

“A primeira condição de quem escreve é não aborrecer.”
Machado de Assis

1.1 Confortável na poltrona, diante da TV

Esta dissertação, sem pudor, levanta e agita bandeira em prol da TV. Melhor dizendo - mas sem esconder o revelador ato falho presente logo na primeira frase deste “primeiro ato” - levanta e agita bandeira em prol da urgência e relevância de se estudar com rigor e sem os habituais preconceitos e “mau olhados” (MARTIN-BARBERO e REY, 2001) os programas de televisão. Ou ainda, sendo um tanto mais específico: este texto nasce da crença na necessidade de que se analisem com especial atenção aqueles produtos que emergem e diferenciam-se em meio ao incessante fluxo televisual.

O lugar de fala deste trabalho é ocupado por um sujeito em cuja casa a televisão é como um quadro sempre ligado na parede, com som e imagens em movimento. Daqui, de onde este texto é escrito, não há a TV em *off*. Os raios catódicos do aparelho estão permanentemente varrendo a tela: enxurrada de informações. Ainda que a maioria delas se perca num cômodo vazio, ou disputem a atenção de um espectador concentrado em outra tarefa, a televisão ligada exerce aqui a sua presença. E, assim sendo, este estudo, se outros valores não conquistar no decorrer das linhas que virão, ao menos garante o mérito de lidar com um objeto de pesquisa com o qual se tem autêntica familiaridade.

Suzana Feldens Schwertner (2005), no “intróito” de sua dissertação de mestrado - na qual também se dedica a estudar a série *Cidade dos Homens*, embora sob um enfoque completamente diferente do eleito para este trabalho – defende que

a escolha por trabalhar com imagens, analisar programas da mídia televisiva não ocorre de forma neutra e insípida. Pesquisar televisão é investigar um evento/acontecimento do qual também faço parte. (...) Acredito que é preciso aceitar a parcialidade do trabalho, apostar no mergulho no mundo das imagens, do qual nunca retornamos neutros. Não há como me separar da pesquisadora: o objeto empírico que escolho é parte de mim e também me escolhe a partir de minhas perguntas, e minha indignação, motivo que me instiga a procurar respostas a um desassossego (p. 11-12).

Essa imersão no ambiente televisivo e o desassossego que confunde os limites entre o pesquisador e o telespectador acompanham irremediavelmente o meu percurso acadêmico e contaminam – para o bem e para o mal – as ideias que fundamentam este texto. Eugênio Bucci (1996), em coro com Schwertner (2005), sobre o seu método de escrita e análise dos programas de TV confessa:

envolvo-me e, muitas vezes, tomo a liberdade de escrever na primeira pessoa. Não vai aí nenhum atrevimento, nenhuma tentativa de querer ser mais importante que o assunto em pauta. Acontece que não dá para ser de outro (su)jeito. (...) É importante que isso fique absolutamente explícito: como observador da TV, estou exposto, submetido. E gosto (p.26).

Gosto também. E assumo, não sem medo e atenção redobrada, os riscos dessa declaração em primeira pessoa. Diz-se do primeiro ato ser o momento de apresentação dos personagens envolvidos no drama, tento então fazê-la com transparência, para não me trair nos atos seguintes, quando do desenvolvimento do enredo e desfecho. Cartas na mesa.

Este trabalho soma-se e ecoa estudos desenvolvidos por pesquisadores que defendem a importância da análise televisiva. Estudiosos que combatem firmemente o histórico e anacrônico preconceito diante do meio. Preconceito que, via de regra, produz um discurso embolorado, mas muito presente, carente ainda de opositores. “O que cansa e até irrita é a exasperação da queixa. Boa amostra dessa crítica (à televisão) não passa de queixa, em sua mistura de indignação moral com asco estético” (MARTIN-BARBERO e REY, 2001, p.23).

Em *A televisão levada a sério*, Arlindo Machado (2000), quase caricaturalmente, descreve um modelo de análise televisiva que denomina de adorniano.

Adorno examina panoramicamente alguns temas supostamente televisuais e deixa escapar, em alguns momentos, que está trabalhando com uma amostragem. (...) Como naquela época (1954) ainda não havia vídeo-teipe, muito menos videocassete, o que colocaram à disposição de Adorno não foram exatamente cópias dos

programas, mas textos escritos, provavelmente roteiros ou resumos de argumentos (p. 17-18).

Os analistas do “modelo Adorno” criticam o meio sem ao menos “sujar os olhos vendo televisão” (p. 17). Postura que concebe a televisão como uma maléfica e abstrata entidade. Pensamento vitimado por uma espécie de cegueira que não enxerga o que o meio veicula enquanto materialidade, que não visualiza “a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais que a constituem” (p.19); tanto quanto o cinema é a reunião de filmes produzidos ou a literatura o conjunto das obras escritas. Freire Filho (2004) diz imperar

entre a maioria dos observadores supostamente abalizados a crença (tácita ou explícita) na incompatibilidade (de gênios) entre TV e cultura. (...) Esses escritos tendem a preferir a crítica impetuosa e a condenação moral à pesquisa sistemática e à reflexão teórica (p.87).

“Reconheço que há entre nós uma recusa intelectual à televisão. Para muitos, ainda hoje, a TV não é coisa séria. Seria simplória demais, idiotizante demais para ser levada a sério” (Bucci, 1996, p.26).

Há anos me pergunto por que os intelectuais e as ciências sociais na América latina continuam majoritariamente padecendo de um pertinaz “mau olhado”, que os faz insensíveis aos desafios culturais que a mídia coloca, insensibilidade intensificada diante da televisão (MARTIN-BARBERO e REY, 2001, p. 25).

Esta dissertação anda na contramão pelo caminho traçado por intelectuais e analistas que ainda vêem a TV como um meio menor, indigno de atenção e pesquisas sérias. Crê-se aqui que o lugar ocupado hoje pela televisão pode ser entendido como resultado ou parte de um processo através do qual se entrelaçam “os modos de simbolização e ritualização do laço social com os modos de operar dos fluxos audiovisuais e das redes comunicacionais” (p.18). Mais que isso, ainda em concordância com a defesa de Martin-Barbero e Rey, este trabalho endossa a aposta de que “a televisão é a mídia que mais radicalmente irá desordenar a idéia e os limites do campo da cultura” (p.33). A questão mais pertinente agora, não é mais aquela que tenta investigar se os “mandarins” da cultura acatarão ou não a entrada da TV no seu métier, mas sim, as transformações da própria noção de cultura impostas pelo que a televisão produz (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 300).

Encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, simultaneamente, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países (MARTIN-BARBERO e REY, 2001, p.26).

1.2 A TV no Brasil

Analisar a televisão, por mais que se arrolem os estudiosos aos quais se acredita filiado, como feito no tópico anterior, carece de uma atenção vigilante para que não se caia nas mesmas armadilhas teoricamente condenadas. Ao “modelo de Adorno” (MACHADO, 2000) contrapõe-se um outro, igualmente infértil e enviesado: o modo “McLuhan” de ver TV.

Para McLuhan a televisão é congenitamente boa. Porque a imagem de televisão é granulosa, é ‘mosaicada’, porque a sua tela pequena e de baixa definição favorece uma mensagem incompleta e ‘fria’, porque as suas condições de produção pressupõem processos fragmentários abertos e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante (p.18).

Os dois modelos cometem o mesmo pecado através de estratégias antagônicas. Vêm a televisão como uma macro estrutura que pode ser condenada ou elogiada pelos seus intrínsecos mecanismos - que se crêem homogêneos e genéricos - de produção, veiculação e recepção. Para não incorrer em semelhante erro, faz-se necessário delinear com mais precisão os focos de interesse desta pesquisa. A TV sobre a qual se quer aqui debruçar - ou melhor, encarar - não é qualquer uma. Este trabalho lida com selecionados programas ficcionais veiculados na ambiência comercial da televisão aberta brasileira. É nela que se insere - e aos seus particulares procedimentos não está imune - o objeto empírico desta análise. A TV comercial e competitiva do Brasil é interlocutora direta deste movimento dialético: responsável pelas inquietações e pelo desassossego que motivaram esta pesquisa.

De tão sabidas e evidentes, tratar da onipresença da TV e de sua importância nos mais diversos âmbitos de configuração da sociedade brasileira pode soar para alguns como ladainha inútil. No entanto, não parece ser assim, diante, ainda, do insuficiente número de trabalhos que efetivamente vencem as barreiras dos “caricatos” modelos de Adorno e McLunhan.

Percorro as estantes das bibliotecas da Universidade de São Paulo onde estão dispostos os livros e as revistas que tratam de televisão e me surpreendo com o fato de que a grande maioria das publicações não cita um único programa nem examina uma única experiência de televisão (Machado, 2000, p.16).

A constatação de Arlindo Machado, que parece perdurar em pleno século XXI, obriga a novamente entoar a tal ladainha que para uns soa gasta e repetitiva: as peças audiovisuais que a TV produz, ou seja, o que é de fato palpável para além de uma macroestrutura abstrata e genérica, precisa receber dos pesquisadores uma ampliada atenção. No caso da TV brasileira, há ainda complicadores - que também não deixam de ser catalisadores para os que resolvem enfrentar o desafio - que se colocam entre o pesquisador e o programa específico que se deseja analisar, impedindo, na maioria dos casos, um acesso direto ao produto sem que antes se percorra veredas pantanosas. Boa parte desses obstáculos que estão entre o analista e o seu objeto de pesquisa, no Brasil, decorre, direta ou indiretamente, de uma combinação de informações que podem ser encontradas, por exemplo, no PNAD 2008 (Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios).

Segundo os dados mais recentes¹, 95,1% dos domicílios brasileiros tem um ou mais aparelhos de televisão. Só a título de rápida comparação, sem querer entrar nos meandros de uma mais complexa análise do que os números podem significar, a porcentagem das casas brasileiras com acesso à internet é de 23,8%. “Isso, para uma população que lê pouco, dá à TV uma condição de monopólio da informação, ou seja, a TV monologa sem que outros meios lhe façam contraponto” (BUCCI, 2000, p.9). “Num país como o Brasil, em que a TV representa, para a maior parte da população, uma das únicas opções de

¹ Dados coletados no site oficial do IBGE <www.ibge.gov.br>, acesso em 10 de janeiro de 2010

informação e entretenimento, curiosamente existe uma carência significativa de estudos nessa área” (DUARTE, 2004, p.5).

“O espaço público no Brasil começa e termina nos limites postos pela televisão”. É com esta sentença, um tanto quanto hiperbólica, que Eugênio Bucci (1996, p.11) inicia o prefácio do livro *Brasil em tempo de TV*. O relativo exagero da afirmação não é descabido o suficiente a ponto de fazê-la desprezível. Ao contrário, a “máxima” de Bucci, por ser possível, cobra reflexão. Ainda que mereça ponderações e alguma relativização, feitas, inclusive, pelo próprio autor no decorrer do texto, a frase de efeito cumpre bem o papel de fazer ver que pensar o Brasil, hoje, sem levar em conta a televisão ou analisar a TV brasileira sem pensar no modo como ela relaciona-se com a configuração do país é ignorar a intrínseca relação dialógica que se dá cotidianamente, dia-a-dia, entre o meio e os modos de agir e pensar daqueles que se deleitam com ela.

Muitos ainda julgam que a TV faz o quer com a audiência. Não é bem assim: ela não inventa, não impõe, não condiciona diretamente; ela tem os instrumentos para regular, quer dizer, ela consegue ordenar hábitos dispersos em códigos reconhecíveis e unificadores. (BUCCI, 1996, p.12).

1.3 A armadilha da análise sociológica e a questão da qualidade

Esse modo de ver a TV, no caso específico, a brasileira, como elemento fundamental da configuração do sentimento de nação, como peça central da engrenagem que põe em movimento e diálogo as identidades nacionais, seduz o pesquisador a deslizar para e tornar-se prisioneiro de uma armadilha que não o deixa enxergar outros aspectos do meio para além daquele que tenta desvendar os seus efeitos sobre os modos de navegação social da audiência. “A televisão tem sido um poderoso instrumento de difusão de um sentimento nacional, que articula incluídos e excluídos em torno de uma certa idéia básica de Brasil” (PRIOLLI, 2000, p.15). “A TV atua como a principal mediadora nas relações de cada brasileiro com a sua identidade nacional imaginária” (BUCCI, 2000, p.113).

As abordagens mais recorrentes sobre a TV repercutem e aprofundam discursos acerca do meio enquanto fenômeno massivo, cujos efeitos estariam refletidos “impiedosamente” sobre a sociedade. “Nos últimos anos, a discussão sobre televisão, sobretudo no Brasil, desceu a um nível de ingenuidade lastimável, em razão principalmente da contaminação da área por um subsociologismo repleto de chavões (MACHADO, 2000, p. 12).

Há muitas maneiras de se aproximar da televisão - elaborar acerca do meio reflexões e análises - todas elas podem vir a ser extremamente produtivas desde de que encaradas com rigor e sem os tais mau olhados e preconceitos que travancam o desenvolvimento dos trabalhos. No entanto, para que o desejo de aproximação ultrapasse a distância que mantém muitas análises circulando sobre uma superfície pouco fértil, há que se fazer escolhas. E torná-las o mais claras possível.

Esquemáticamente, pode-se abordar a televisão de duas formas distintas. Pode-se tomá-la como um fenômeno de massa, de grande impacto na vida social moderna, e submetê-la a uma análise de tipo sociológico, para verificar a extensão de sua influência. (...) Mas também se pode abordar a televisão sob um outro viés, como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vãos de sua imaginação (p. 10-11).

É através desse segundo viés, apresentado por Machado, que este estudo pretende examinar a ficção seriada na televisão brasileira. Esta dissertação acata, como ponto de partida, a provocação do autor segundo a qual se deve abandonar um tipo de abordagem que encara a TV como estruturalmente “boa ou má em si” (p.19) e ajustar a mira para os trabalhos audiovisuais produzidos e veiculados pelo meio. Especialmente, “para aquelas obras que a discussão pública qualificada destacou para fora da massa amorfa da trivialidade” (p.19). Para tanto, torna-se inevitável visitar uma seara que se apresenta tão controversa e escorregadia quanto aquela na qual predominam as análises sociológicas: a questão da qualidade na televisão.

João Freire Filho, em *Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira* (2004) remonta às cobranças e expectativas dos analistas da TV no Brasil, lá nos idos do seu aparecimento, em meados do século passado, e mapeia a discussão histórica apontando caminhos que podem servir de guia para os que hoje pretendem enfrentar a questão. Alguns dos debates travados pelos críticos na primeira década da TV brasileira vêm ao encontro das opções assumidas por esta pesquisa. Chegam hoje, cerca de 50 anos depois, com um vigor que parece ter-se perdido com o tempo e que merece ser resgatado sob o ponto de vista desta análise.

O dramaturgo, ator, autor e diretor Péricles Leal (citado por FREIRE FILHO, 2004, p.90-91), por exemplo, lamentava, em 1959, o fato de que “maioria dos estudiosos preocupava-se apenas com o fator social do aparecimento da TV; outros com o sentido puramente educacional”. Leal defendia ainda que era missão do realizador fazer com que TV “não fosse apenas útil, mas também fonte de prazer estético” (p.91). “Dermival Costa Lima, diretor da TV Tupi, acreditava que o caminho para que a TV brasileira melhor explorasse sua potencialidade era investir em assuntos marcadamente nacionais: “devemos nos voltar para os temas da terra. Escrever histórias próprias e especialmente para a TV, usando a sua linguagem” (1960, *Jornal das Letras*, citado por FREIRE FILHO, p.94). Nelson Rodrigues, também citado por Freire Filho (2004), em sua coluna no jornal *O Globo* questionava: “O que querem, afinal, os iracundos opositores da televisão brasileira? Uma TV anti-público, igualzinha a Rádio MEC, solitária, despovoada, abandonada à própria sorte?” (p. 98).

Essas questões que circundam, e não poucas vezes opõem, valores estéticos ou artísticos, demandas didáticas ou educativas e sucesso de audiência permanecem sem precisas respostas. Neste caso, a ambiguidade da palavra “precisas” funciona muito bem, pois as explicações que se tentam elaborar para tais “problemas” são tão inexatas e não definitivas quanto, talvez, desnecessárias. O valor dessas indagações pode estar nelas mesmas, no autêntico e rigoroso exercício - por parte dos analistas - de examiná-las e investigá-las.

Os critérios de interpretação e aferição da qualidade na TV são, de fato, bastante heterogêneos, atendendo a anseios de diferentes atores e instituições sociais. Trata-se de um campo estratégico em que as partes interessadas pelejam, nem sempre em igualdade de condições, para impor e legitimar pressupostos e parâmetros valorativos, dentro de contextos históricos, culturais e políticos específicos (p.108).

Machado (2000), também debruçado sobre a questão da “televisão de qualidade”, faz ressalvas acerca da operacionalidade da expressão, entre outros motivos, por reconhecer que o uso tão recorrente da palavra “qualidade”, quando se debate a programação televisiva, nem sempre está a serviço de uma mesma proposta para o meio. “Para alguns, ela pode estar servindo apenas de rótulo para designar uma televisão meramente pedagógica. (...) Ou ainda servindo de bandeira para a defesa de valores moralistas na televisão” (p.13). Geoff Mulgan (citado por Machado, 2000) enumera em “Television’s Holy grail: Seven Types of Quality”

pelo menos sete diferentes acepções da palavra qualidade em circulação nos meios que discutem a televisão. Qualidade pode ser (1) um conceito meramente técnico (...), (2) a capacidade de detectar as demandas da audiência ou as demandas da sociedade (...), (3) uma particular competência para explorar os recursos de linguagem numa direção inovadora, como requer a abordagem estética (...), o privilégio (4) aos aspectos pedagógicos, aos valores morais, e aos modelos edificantes (...), a qualidade pode estar (5) no seu poder de gerar mobilização, participação, comoção nacional em torno de grandes temas de interesse coletivo (...), outros podem encontrar mais qualidade (6) em programas e fluxos televisuais que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos (...), por fim, a qualidade pode estar simplesmente na diversidade, o que significa dizer que a melhor televisão seria aquela que abrisse oportunidades para o mais amplo leque de experiências diferenciadas. (p. 24-25).

Essa brevíssima revisão a respeito do debate sobre uma TV de qualidade aparece aqui sem a pretensão de avançar no sentido de uma mais bem acabada definição de quais características deve conter um programa para poder receber “um rótulo” que ateste a sua “qualidade”. Diferente disso, a questão está posta neste momento de apresentação de intenções e percursos para esclarecer que o objeto de análise que se escolheu para este estudo (e mais uma vez a ambiguidade da língua aparece muito bem vinda, já que se *escolheu* pode ser entendido como *ter sido escolhido* tanto quanto *ter se escolhido*, imposto a sua escolha) teve este lugar conquistado por conta de sua “qualidade”, ou “qualidades”: suas características particulares que tangenciam,

margeiam e não poucas vezes acertam em cheio o centro da discussão que pretende, ainda que de maneira não muito exata, estabelecer parâmetros que ajudem a valorar os programas de TV. Reiteramos, assim, o intuito de “abordar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais, não necessariamente homogêneo, e, sobretudo, a partir de uma perspectiva *valorativa*” (p. 17).

O que importa informar, pois daí resultam os métodos e as opções analíticas assumidas por esta dissertação, é que a série eleita para este esforço de pesquisa aqui está por ter-se destacado “da massa amorfa da trivialidade” (p.19). Ainda que muitas outras questões tenham-se imposto no desenvolvimento deste trabalho - e impuseram-se poderosamente - o ponto de partida, o porto para o qual tentava sempre retornar quando perdido em mar aberto, era aquele erguido sobre o desejo inicial de compreender quais elementos do texto audiovisual da série faziam-me apostar na hipótese de que o programa era repleto de “qualidades”. Um produto digno de análise e inserido em um processo de criação e renovação de estéticas² e linguagens audiovisuais.

O objeto do estudo e do percurso aqui propostos é a série *Cidade dos Homens*, exibida pela Rede Globo de 2002 a 2005³ e produzida em parceria com a O2 Filmes⁴. “Em lugar de prestar atenção apenas às formas mais baixas de televisão, a idéia é deslocar o foco para a diferença iluminadora, aquela que faz expandir possibilidades expressivas desse meio” (p. 10). Parte-se aqui da crença, que se tentará defender, de que a série *Cidade dos Homens* enquadra-

² A palavra estética é usada neste texto relacionada aos aspectos plásticos da obra estudada, seus efeitos sensoriais.

³ A primeira temporada da série foi ao ar, diariamente, entre 15 e 18 de outubro de 2002, sempre depois da novela das oito. A segunda, entre 14 de outubro e 11 de novembro, às terças-feiras, depois da novela das oito. A terceira, entre 24 de setembro e 22 de outubro, às sextas-feiras, depois da novela das oito. A quarta e última, entre 18 de novembro e 16 de dezembro, novamente às sextas-feiras, depois da novela das oito. Informações retiradas do site <www.cidadedoshomens.globo.com>, acesso em 20 de dezembro de 2009.

⁴ No mercado desde 1991, a O2 Filmes é hoje considerada uma das mais importantes produtoras brasileiras, realizando projetos independentes e em parceria com grandes estúdios internacionais e emissoras de TV. Já ganhou muitos prêmios, como Cannes Lions, e realizou cerca de 9.000 peças publicitárias. No cinema, produziu 9 curtas e 9 longas-metragens, entre eles “Cidade de Deus” (2002) e “Ensaio Sobre a Cegueira” (2008), ambos dirigidos por Fernando Meirelles. Para a TV, realizou séries para a Rede Globo, a mais recente é “Som & Fúria” e “Filhos do Carnaval” para HBO, que estreou a segunda temporada em outubro de 2009. Informações retiradas do site <www.o2filmes.com> acesso em 20 de dezembro de 2009.

se adequadamente numa “categoria” de programas que atende a uma parcela significativa das exigências que se fazem os debatedores da questão da qualidade televisiva.

De fato, talvez se deva buscar, em televisão, um conceito de *qualidade* a tal ponto elástico e complexo, que permita valorizar trabalhos nos quais os constrangimentos industriais não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas diferenciadas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais (p.25).

Por mais que ainda se cultive, entre muitos estudiosos da cultura e da comunicação, o cacoete de torcer o nariz para TV, evitando, quase que “adornamente”, sujar os olhos com a “má qualidade” da programação televisiva, olhares mais atentos permitem encontrar por lá muito mais do que permitem ver as vistas contaminadas por preconceitos, em geral, difundidos por quem pouco ou mal vê televisão. Na “contra-corrente” desse percurso segundo o qual deve-se desviar do enfrentamento e o diálogo com a TV, Barbero apresenta outra possibilidade:

A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa *noturno*. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações dos sujeitos (MARTIN-BARBERO, 2006, p.290).

Que assim seja.

1.4 No confessionário: em primeira pessoa

Teoricamente, e conforme promessa feita ao programa de pós-graduação⁵ que acolheu meu projeto de pesquisa, esta dissertação deveria ser o resultado de uma análise interna da série *Cidade dos Homens*. Revendo os meus arquivos, encontro, no texto com o qual pleiteei uma vaga no mestrado do Pós-Com, o

⁵ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Pós-Com), Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia

declarado objetivo geral: “investigar os programas de efeitos e os efeitos predominantes, caso existam, provocados pelo texto audiovisual da série e identificar através de quais estratégias e programação eles foram alcançados”. Para sorte minha, os limites que definem o que seja uma análise interna, ou um estudo do texto audiovisual da série, não são absolutamente claros. Principalmente, caso se tenha em vista os “efeitos” atingidos pelo programa sob análise. Muitos deles, até estão no “texto”, mas lá chegaram por vias bastante tortuosas.

No caso de um estudo acerca de programas televisivos, não creio na possibilidade de uma pesquisa que os destaque completamente da rede - ou grade - em que se inserem. Pensando na TV, uma análise que rigorosamente só enxergue o que está “no texto” vai perder de vista uma série de informações que modificam, dão forma e constituem o que de fato o objeto é. Pois um programa televisivo só vem a ser algo no momento da sua “leitura” pelo telespectador. E esta leitura é inevitavelmente mediada e contaminada por diversos outros textos que orbitam a audiência televisiva e compõem as suas lógicas de funcionamento. Não que também não seja assim em outros meios, mas em se tratando de televisão, o grau de mediação parece exponencialmente maior. Pensando no Brasil, onde a TV e seus “atores” são quase entes da família nacional, a ingerência de outros textos sobre o que se vê - e sobre o modo como se vê aquilo que se põe na tela - não permite que o pesquisador traga para uma “gaiola” segura e isolada o seu objeto de análise. Os programas televisivos têm que ser atingidos em pleno vôo, em órbita dialética com os outros “astros” e “estrelas” que habitam o universo televisivo.

Ainda nas preliminares para a confissão que virá - e tentando aliviar o peso da minha penitência - apelo para Bourdieu (1996), teórico que paira soberano sobre as análises do Grupo de Pesquisa A-Tevê⁶, “agremiação” da qual orgulhosamente faço parte.

Os campos de produção cultural propõem, aos que neles estão envolvidos, um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas

⁶ Grupo sob a coordenação da Profa. Dra. Maria Carmem Jacob.

intelectuais, de conceitos em 'ismo', em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente - o que não quer dizer na consciência - para entrar no jogo (p. 53).

“Entrar no jogo” é uma boa metáfora para o que aconteceu com esta dissertação. Ainda que orientado pelo desejo de alcançar os “efeitos” de *Cidade dos Homens* e as suas estratégias de programação - e talvez por isso mesmo - minha pesquisa se viu diante da inevitável necessidade de visitar as regras e a movimentação dos agentes em campo.

É preciso, de fato, aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico etc., é um espaço de relações objetivas entre posições e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados (p. 60-61).

Esse modo de pensar relacional impregna a minha análise sobre a série. O mecanismo de funcionamento da televisão está sempre submetido a um poderoso cruzamento de forças que interfere nos processos produtivos e consequentemente nas obras realizadas. O fato particular, por exemplo, de *Cidade dos Homens* ter sido produzida em parceria entre a Globo com uma produtora independente, dentro do núcleo Guel Arraes⁷ - responsável por boa parte dos produtos mais “inovadores” da emissora - e ser assinada por uma equipe cuja trajetória e capital simbólico acumulado garantem-lhe um maior grau de autonomia dão pistas de que seja importante um estudo que se dedique à compreensão das relações que viabilizaram a existência e o sucesso da série.

As mudanças que continuamente ocorrem no interior do campo de produção originam-se da própria estrutura do campo, isto é, das posições sincrônicas entre posições antagônicas no campo global, cujo

⁷ Diretor, roteirista e produtor de cinema e TV, foi um dos principais responsáveis pela renovação da linguagem da Rede Globo nos anos 80/90. Criou programas como *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1988- 1990) e *Comédia da Vida Privada* (1994 a 1997), além de adaptações de obras literárias como *O Auto da Compadecida* (1999) e *O Coronel e o Lobisomem* (2005). Em 2000, dirigiu com Jorge Furtado a microssérie *A Invenção do Brasil*, exibida nos cinemas como *Caramuru - A Invenção do Brasil* no ano seguinte. Estreou como diretor de teatro com *Lisbela e o Prisioneiro* (2001), adaptada para o cinema em 2003.

princípio é o grau de consagração no interior (reconhecimento) ou no exterior (notoriedade) do campo e, tratando-se da posição no subcampo de produção restrita, da posição na estrutura de distribuição do capital específico de reconhecimento (p.68).

Outro elemento “extra-textual” do qual o meu olhar não consegue escapar, diz respeito à estratégia da produção da série de incorporar ao processo criativo o trabalho de organizações não governamentais que lidam com questões relacionadas à juventude negra e pobre⁸. Desde formado, tenho estreitado os meus vínculos com o terceiro setor, sempre me aproximando de projetos sociais através da linguagem audiovisual. Talvez eu possa dizer que esta tem sido a minha principal e mais constante atuação profissional. Coordenei e ministrei, por cerca de 4 anos, oficinas de fotografia e vídeo, para jovens estudantes de escolas públicas, no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e, desde sua inauguração em 2005, coordeno a oficina de vídeo da Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia, cujos educandos também são adolescentes, entre 15 e 19 anos, moradores de bairros periféricos da cidade.

Negar, neste texto, a relevância desse outro viés que me aproxima de *Cidade dos Homens* seria mascarar questões que motivaram minha análise e interferem muito incisivamente nos resultados deste estudo. Ainda que não seja o objeto da minha pesquisa estudar em profundidade de que forma esta “parceria” entre uma emissora de TV, uma produtora independente e organizações não governamentais interfere no resultado do produto posto no ar; o fato de eu me sentir inserido nesse movimento de discutir e elaborar, junto com jovens - pobres, moradores de bairros periféricos, em geral negros - mecanismos para a “construção” e difusão de suas imagens e discursos, impõe-me uma observação contaminada por esta minha labuta cotidiana.

As questões alinhavadas a seguir, no próximo tópico deste primeiro ato, sob o título de *Cidade dos Homens: a trajetória impositiva do objeto*, dão conta do meu próprio percurso pelos problemas e veredas que freqüentei para chegar até aqui. Ou melhor, para alcançar o ponto de eu me sentir autorizado a tentar

⁸ A maior parte do elenco da série foi composta por jovens “descobertos” em ONGs e escolas de teatro dos morros cariocas, os atores participam da composição de cenas e diálogos dos episódios.

a anunciada “análise interna”. Ao mesmo tempo, e ao contrário do que possa parecer, procurei não estabelecer as fronteiras entre o que seria uma investigação do “texto” da série, propriamente dita, e um outro movimento, extra/intertextual. Confesso tranquilamente não ter conseguido desenvolver um método que viabilizasse tal distinção e aposto alto na hipótese de que certos produtos não se oferecem a análises “em compartimentos”. Resumindo, e fazendo uso de uma expressão da moda, que desceu o morro para o asfalto: em *Cidade dos Homens*, “tá tudo junto e misturado”.

Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, resume bem o exercício que será feito no próximo tópico deste ato: o “passeio analítico” que estou aqui tentando, não sem dificuldade, confessar.

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir porque algumas trilhas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina. Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (...) Para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros. (p.33).

Seguindo a categorização de Eco, já fui e continuo sendo, diante de *Cidade dos Homens*, um leitor dos mais diversos “modelos”. Ainda hoje, quando revejo incessantemente os 19 episódios das quatro temporadas, percebo-me, volta e meia, como um típico leitor empírico de primeiro nível, comovido, esperando pelo final da história mesmo já o sabendo de cor e salteado. Outras vezes, caneta e papel nas mãos, exerço o papel de um quase “maduro” leitor-modelo do segundo nível, tentando “desvendar” o mapa elaborado para guiar o telespectador. Então, e é chegada a hora da tal confissão: as linhas que se cruzarão a seguir, até o final deste primeiro ato, resultam dos meus recorrentes passeios pelos bosques da *Cidade dos Homens* e configuram-se como uma espécie de “visita guiada” pelos episódios das quatro temporadas da série.

Creio-me pecador quando sigo esse caminho por sentir-me em débito ao não perseguir um método de análise mais rigoroso, que melhor esclareça as opções assumidas; mas não chego a arrepender-me, por apostar que ofereço uma ampla visão da série em sua totalidade. Apresento questões que, mesmo não sendo exatamente as minhas, acompanharam produtivamente o meu processo de análise e podem vir a servir a outros “leitores” que desejem encarar algumas das diversas vias apontadas pelo programa.

Daqui para frente, este ato é de desobediência, pois o que estava previamente acordado entre mim e a orientação deste trabalho era que a minha análise, para ganhar em profundidade, deveria restringir-se à primeira temporada da série. Não fui capaz. Sempre que tentei pôr de lado os outros programas sofria de remorso, sentindo-me traidor daqueles tantos episódios que muito me ajudaram a melhor conhecer a *Cidade* inteira.

Vamos a um bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo para fugir do lobo ou do ogro, é uma delícia nos demorarmos ali, contemplando os raios do sol que brincam por entre as árvores e salpicam as clareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras (p. 56).

1.5 Cidade dos Homens: a trajetória impositiva do objeto

1.5.1 O nascimento da dupla

Nos últimos dias do ano 2000, apareceram pela primeira vez na televisão brasileira os personagens Acerola (Douglas Silva⁹) e Laranjinha (Darlan Cunha¹⁰). Dois garotos de 13 anos atravessando os dramas da sobrevivência

⁹ Douglas Silva (Acerola) nasceu em 1988, na Penha, Rio de Janeiro. Começou a fazer teatro aos dez anos na escola Professor Souza Carneiro. Em 2000, uma professora o indicou para participar das oficinas que formaram o elenco de *Cidade de Deus*. Saiu delas com dois papéis: o perverso Dadinho, que viraria o bandido Zé Pequeno em *Cidade de Deus* (2002), e Acerola, do especial *Palace 2* e da série *Cidade dos Homens*. Sua atuação em na série rendeu-lhe uma indicação para a premiação regional do Emmy 2005, grande prêmio da TV americana, na categoria melhor ator de série dramática. Integra o elenco da Rede Globo.

¹⁰ Darlan Cunha (Laranjinha) nasceu em 1988, no morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Com 9 anos, entrou para as oficinas de interpretação da ONG Palco Teatral, criada pelos atores/diretores Ernesto Piccolo e Rogério Blat para treinar atores gratuitamente. Recrutado para os testes que escolheriam o elenco de *Cidade de Deus*, em 2000, foi Laranjinha no

em uma favela carioca, saídos das páginas do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Na época, estava no ar, na Rede Globo, o seriado especial *Brava Gente*: diariamente, duas ou três histórias, adaptadas de textos literários, eram exibidas depois da novela das oito, cada uma delas, dirigida, roteirizada e filmada por equipes diferentes. *Palace II*, a história que revelou os dois personagens para o telespectador brasileiro, “tomou de assalto” a tela da Globo no dia 28 de dezembro. O curta, o único do projeto filmado em película, apresentava propostas estética, narrativa e até ideológica inovadoras.

O *Palace II* foi produzido pela O2 Filmes e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. O curta metragem foi uma espécie de ensaio para a produção do longa *Cidade de Deus*. A equipe da O2 Filmes optou por trabalhar com atores desconhecidos, jovens moradores da periferia carioca. Os jovens atores eram também co-criadores dos diálogos e das situações.

Na história, o problema inicial dos dois garotos era conseguir dinheiro para ir ao show de um grupo de pagode: o outrora estourado, hoje quase esquecido, “*Só pra contrariar*”. Laranjinha e Acerola aparecem conversando na frente de uma escola pública, depois, pelas vielas da favela onde moram. São garotos negros, transitando pelo universo da periferia do Rio de Janeiro. Laranjinha leva “quentinha” para um traficante do morro, Acerola condena o “serviço” que o amigo está fazendo para o “movimento”. O garoto acha uma “roubada” se envolver com o tráfico e diz que o parceiro vai acabar entrando numa “furada”. Cenas rápidas dão conta para o telespectador de como funcionam os mecanismos hierárquicos do “movimento” e quais são suas “leis” próprias. “Vapor” e “fogueteiro” não podem vacilar com os “soldados” de mais alta patente, estes, por sua vez, devem satisfações aos “chefes” ou “patrões”. Os dois protagonistas conhecem histórias de outros garotos que foram castigados a tiros por aproximarem-se do tráfico e descumprirem as regras do “movimento”. Na dupla, Acerola é o mais combativo no que diz respeito à

especial de fim de ano da Globo *Palace II*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e ganhou o papel de Filé com Fritas, bandido mirim que protagonizava uma das cenas mais dramáticas de *Cidade de Deus* (2002). Fez as quatro temporadas da série *Cidade dos Homens* e o papel principal de *Meu Tio Matou um Cara* (2004), de Jorge Furtado. Integra o elenco da Rede Globo.

aproximação com o tráfico. Laranjinha parece mais seduzível aos encantos da criminalidade.

Em outra viela do morro, uma moradora pede aos garotos para ajudarem-na a chumbar o portão da casa. Os dois “fecham” o serviço e Acerola apresenta ao amigo a “estratégia” *Palace II*: eles usariam areia de praia na mistura da massa usada para a instalação do portão. “*Todo mundo sabe que desmorona*”, explica o infante malandro. Depois, na calada da noite, quando todos já estivessem dormindo, roubariam o portão mal chumbado e o revenderiam. Roubar na favela é contra a lei do “movimento” e os dois conhecem a regra.

Para azar da dupla, eles são vistos durante o roubo e, para piorar, Madrugação (figura de alta patente na hierarquia do tráfico) é namorado de dona Naná, a proprietária do portão. Em fuga, Acerola e Laranjinha encontram Nefasto, outro soldado, os dois enrolam-se em desculpas e Laranjinha acaba aceitando fazer um “aviãozinho” para o bandido. Acerola briga com o amigo por ter aceitado os “papelotes”. Adiante, para complicar ainda mais a vida dos heróis, Madrugação os encontra. O traficante faz os garotos garantirem recolocar o portão roubado no devido lugar e ainda pega da mão deles os papelotes de Nefasto.

Acerola e Laranjinha estão no auge de suas dificuldades: em débito com Nefasto - pois perderam a “encomenda” do bandido - com o compromisso de recolocar o portão que roubaram no lugar e ainda sem o dinheiro para o show, a motivação inicial. Nefasto dá aos dois o prazo de um dia para que eles paguem pela “mercadoria” perdida. Acerola, que exerce o papel de “cérebro” da dupla, apresenta outro plano para conseguirem o dinheiro que devem ao traficante.

O golpe do “Balão Apagado”, nova empreitada proposta por Acerola, consistia em escolher, em um dos bares do morro, um bêbado que parecesse ser presa fácil e roubá-lo. Os dois assistem de longe, um homem ser atacado por um grupo de moleques. Nefasto pega os menores infratores. Laranjinha e Acerola vêem os meninos levarem tiros no pé por terem desrespeitado a “lei” do morro.

Os dois acabam conseguindo dinheiro capturando e matando gatos de rua, vendidos para servirem de carne de churrasquinho e couro de tamborim pelas mãos de Zé Miau. Com o dinheiro da venda dos bichanos, os garotos pagam a dívida com Nefasto. No final do curta, o bandido pede que eles façam mais um “servicinho” de entrega. Laranjinha e Acerola recusam e seguem andando. Nefasto aumenta a oferta, oferece cem reais, os dois param e olham-se em dúvida. Fade e créditos.

Essa descrição, um tanto quanto prolongada - apesar de bastante resumida - do enredo do programa especial *Palace II*, coube aqui, não apenas por tratar-se da primeira aparição da dupla de personagens na televisão brasileira, mas, principalmente, pois muitos dos elementos que estruturam a história contada no curta-metragem fundamentam também as tramas desenvolvidas, posteriormente, através dos episódios de *Cidade dos Homens*. No *Palace II*, já estão presentes muitos dos nós que atam as situações dramáticas desenvolvidas pelas temporadas da série; além da construção básica dos personagens e da apresentação dos principais conflitos que transversalmente cruzam as peripécias dos dois heróis mirins. Constatação que permite ver a “experiência” que foi ao ar no final do ano 2000 como o “episódio zero” da série que oficialmente iniciou a sua trajetória em outubro de 2002.

As estratégias através das quais os garotos tentam atingir suas metas e conviver com o morro, tais como apresentadas no curta-metragem, permitem que eles sejam “enquadrados” numa categoria de personagens muito comuns às narrativas nacionais: a dos malandros. Figuras que transitam entre a ordem e a desordem, entre a lei e a sua burla; navegantes sociais que vencem a contra-corrente pelo “jeitinho”. Personagens que historicamente gozam de certa simpatia por parte dos “leitores” das histórias brasileiras.

Laranjinha e Acerola, desde *Palace II*, são malandros que tentam alcançar os seus objetivos - muitos deles diretamente relacionados à necessidade de conseguir dinheiro - vencendo os obstáculos que lhes são impostos pelo contexto em que estão inseridos. Em boa parte das narrativas desenvolvidas nos episódios da série, é notável o movimento pendular de aproximação e

afastamento do tráfico, tal como ocorre no especial produzido para o *Brava Gente*. O embate entre aceitação e recusa ao “movimento” é, inclusive, o conflito que fica em aberto através do entreolhar ambíguo dos dois garotos - depois da sedutora oferta de Nefasto - com o qual se decidiu encerrar o curta-metragem.

Outra vocação da série, já marcante em *Palace II*, é a de tentar “explicar”, quase didaticamente, para a audiência do horário nobre da Rede Globo o que “é” a favela; como os moradores interagem com o tráfico; de que maneira está estruturado, hierarquicamente, o “movimento”; quais são as principais “leis” às quais estão submetidos os habitantes dos morros: tudo sob um olhar que tenta ir além do costumeiro maniqueísmo que simploriamente opõe o bem e o mal, honestos e desonestos, mocinhos e bandidos.

Sob o ponto de vista das opções que estruturam, formalmente, a narrativa da série, há, também, em *Palace II*, boas pistas para a análise das quatro temporadas do programa. A utilização fundamental do recurso da narração em *off*¹¹, pela voz dos dois protagonistas, simulando assim um mecanismo de enunciação que se apresenta como o discurso do próprio morro, “de dentro para fora”; o uso predominante da câmera na mão; uma montagem ágil que desrespeita a gramática mais tradicional e um tratamento de cores e texturas das imagens muito diferente daquele que espectador estava habituado a ver na TV aberta brasileira são marcas perceptíveis no “episódio zero” que se repetem, com alguns ajustes, nos demais episódios de *Cidade dos Homens*.

Entre os “ajustes”, um deles, que até pode parecer informação pitoresca de bastidores, mas que talvez, simbolicamente, esteja no centro de um debate que acompanhou o “projeto estético” experimentado em *Palace II*, incrementado pelo longa *Cidade de Deus* e adaptado para a ficção seriada televisiva com *Cidade dos Homens*, tem a ver com a quantidade de óleo usada na pele negra

¹¹ Neste trabalho, não se fará distinção entre voz *over* e voz *off*. Será considerado em *off* todo o texto destinado, apenas, aos ouvidos do espectador e que no momento da sua escuta não estiver “saindo da boca” de um personagem em cena. O conceito de “em cena” inclui também os personagens que participam da situação dramática, ainda que fora do campo visual, do enquadramento.

dos atores no curta-metragem. O excesso de óleo no corpo dos jovens intérpretes, entre outros elementos responsáveis por um específico “registro” plástico, produziu efeitos na tela que abriram espaço para a condenação de um recurso narrativo chamado de “cosmética da fome”, principalmente pela pesquisadora Ivana Bentes, em oposição às propostas glauberianas manifestas no *Estética da fome*¹².

Além de uma inovação na linguagem, o *Palace II* apresentava à TV brasileira protagonistas negros e pobres. Essa “aliança” entre uma proposta estética - com os seus particulares efeitos plásticos - e a complexa tarefa de fazer visível uma parcela da população brasileira, normalmente confinada aos espaços televisivos reservados para a violência e a marginalidade, nutriu polêmicas e questionamentos estéticos, éticos e ideológicos. O *Palace II*, então, é o marco zero da análise que virá, ainda que muitas das questões levantadas quando do aparecimento de Laranjinha e Acerola - e, principalmente, acirradas pelo sucesso de *Cidade de Deus* - não venham a ser aprofundadas por este trabalho, elas orbitam a pesquisa e exercem inevitável influência sobre as idéias aqui desenvolvidas.

1.5.2 Do nascimento à maioria

O sucesso do *Palace II* na TV e o de *Cidade de Deus* no cinema¹³ abriram caminho para que Acerola e Laranjinha protagonizassem a série *Cidade dos Homens*. Fernando Meirelles¹⁴ conta que:

¹² Tese-manifesto de Glauber Rocha, apresentada e publicada em 1965. Glauber cobrava um cinema de “filmes feios e tristes”, “Da fome. A estética. A preposição da, ao contrário da preposição sobre, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras [...] passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratégia capaz de evitar a simples constatação (somos subdesenvolvidos) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo somos subdesenvolvidos)”. (Ismail Xavier, <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>, acessado em 10/01/10)

¹³ Em meio a muitas polêmicas e questionamentos éticos, estéticos e ideológicos, o filme de Fernando Meirelles representou um marco do cinema brasileiro. Mais que isso, CDD ultrapassou as fronteiras nacionais. Foi sucesso de público no Brasil, 3,3 milhões de

“O Guel (Arraes) me convidou para fazer o Brava Gente, aí a gente fez o Palace II. Na segunda-feira seguinte me ligaram da Globo: ‘olha, foi um sucesso de audiência, a gente quer mais 12 episódios com esses dois garotos’. O Guel falou: ‘se tiver uma média de 21 pontos, está bem, menos que isso, vai ser problema, os caras vão reclamar’. No primeiro ano deu uma média de 29, 30 pontos. Aí a Globo falou: vamos fazer essa série durar”.

A audiência de *Cidade dos Homens* surpreendeu a emissora e os produtores. Ao todo foram 4 temporadas, 19 episódios, nos quais os dois carismáticos personagens viveram tanto dramas próprios e quase universais da adolescência, quanto aqueles intimamente relacionados aos problemas específicos das favelas do Rio de Janeiro. *Cidade dos Homens* levou ao público brasileiro uma parcela da população do país que quase não se vê na televisão.

Se são muitas as identidades nacionais, nem todas passam na TV. Os diversos atores sociais nem sempre surgem como protagonistas, vivendo suas próprias histórias e proclamando os seus próprios valores culturais (PRIOLLI, 2000, p. 14).

A série tratou de temas como o ensino público, sexo e gravidez na adolescência, tráfico de drogas, preconceito racial, e mais um tanto de outros assuntos, de maneira sedutora, sem excessivos ditatismos, buscando superar arquétipos simplificadores e maniqueístas.

No nosso entendimento, esse programa mostra o morador de favela de outro modo, ou seja, de um modo mais complexo, que escapa a associações mecânicas que ligam violência e criminalidade à favela, sem levar em conta quaisquer outros elementos. A série possibilita pensar de uma outra maneira, pois cria uma nova visibilidade que põe em primeiro plano a cotidianidade, a luta diante das dificuldades, dos medos e as preocupações de sujeitos comuns, que levam vidas também comuns (ROCHA, 2006, p.6).

Jorge Furtado posiciona da seguinte forma as opções de abordagem da série:

espectadores, e de bilheteria no mundo, 27 milhões de dólares de arrecadação. Além disso, foi indicado ao Oscar em 4 categorias, todas muito importantes: direção, montagem, fotografia e roteiro adaptado.

¹⁴ Todos os depoimentos dos realizadores citados neste texto foram retirados do material extra dos DVDs da série *Cidade dos Homens*. Eles aparecem neste projeto não como falas reveladoras das verdades sobre o programa, mas, principalmente, enquanto pistas que podem contribuir para uma investigação mais aprofundada das questões poéticas e estéticas provocadas pela série.

“Está presente a questão do tráfico de drogas, da violência, da exclusão social, sem dúvida, mas tem o dia-a-dia das crianças, a mãe que vai trabalhar na Zona Sul como empregada, a avó que faz pastel, o trabalho da escola, o dia-a-dia mesmo das pessoas que em sua imensa maioria não tem nada a ver com o crime”.

A periferia negra e pobre do Brasil foi mostrada, na maior emissora de TV do país, em horário nobre, com a preocupação de revelar nuances, sutilezas e complexidades. Os moradores das favelas cariocas eram representados sob um olhar mais cuidadoso. Um discurso que não interpretava o favelado como um tipo social homogêneo, nem a favela como apenas o lugar da falta, do caos social e da criminalidade.

A favela é quase sempre definida pelo que ela não teria: um lugar sem infra-estrutura urbana - água, luz, esgoto, coleta de lixo - sem ruas pavimentadas e bem delimitadas, globalmente miserável, sem ordem, sem lei, sem regras, sem moral, enfim, o lugar da carência, do vazio, do perigo (ROCHA, 2006, p.9).

Darlan Cunha, falando sobre *Cidade dos Homens*, trata da necessidade de uma representação mais cuidadosa dos moradores da favela:

“Nego pensa que aqui em cima só tem bandido e não vai mudar, *Cidade dos Homens* está mostrando que quem mora aqui tem sentimentos, precisa arranjar um jeito de viver. O jornal não passa a parte boa, sempre vende que mataram 5 e deixaram lá, estirados”.

A aproximação da história ficcional com a realidade daqueles intérpretes e a linguagem através da qual esse “novo” olhar era apresentado simulavam uma poderosa sensação de que se estava diante do mundo “real” daquela comunidade. A ficção flertava com a exposição da realidade de uma maneira bem particular.

Em setembro de 2007, dois anos após a exibição da última temporada da série, foi lançado, nas principais salas de cinema do Brasil, *Cidade dos Homens*, o filme. O longa segue a trilha estética e poética aberta por *Palace II* e nos apresenta Laranjinha e Acerola vivendo os dramas da passagem da adolescência para a vida adulta. Os dois amigos atingem a maioridade durante o filme. A maioridade dos personagens representa também a maturação de

uma proposta narrativa e a urgência de que o Brasil se mostre e se veja mais no cinema e na televisão. Segundo Fernando Meirelles:

“O Brasil está interessado em conhecer o Brasil. Em geral as pessoas de marketing de televisão e de agências costumam dizer que ninguém quer ver o negro no Brasil, que ninguém quer ver a realidade, aí aparecem tanto o filme quanto a série e mostram que isso não é verdade, há um enorme interesse do Brasil de conhecer o Brasil, isso para mim é a grande contribuição dessa série”.

A história do filme *Cidade dos Homens* é costurada através de cenas dos episódios da TV, o diálogo entre a série e o filme reconstrói o percurso dos dois personagens. Revive-se, no cinema, mas através do material produzido para a TV, os conflitos que transformaram aquelas duas crianças em adultos. *Cidade dos Homens*, o filme, fecha um ciclo. O percurso *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens* - a série e o filme - promove um cruzamento entre cinema e TV. Fenômeno, cada vez mais notável chamado de intermídia ou *crossmedia*, que apresenta implicações tanto sob o ponto de vista mais prático da produção - por exemplo, o trânsito de profissionais que lidam sem conflitos tanto com cinema, TV e publicidade - quanto sob aspectos mais relacionados às fronteiras estéticas e/ou de linguagem, cada vez mais fluidas, que costumavam apartar os meios.

1.5.3 Terreno fértil: pré-condições para o aparecimento da série

Creio aqui que as ferrenhas disputas, próprias do campo da televisão, somadas a uma série de procedimentos que articulam e fazem dialogar, tanto interesses de cunho predominantemente mercadológicos quanto o acúmulo de capital simbólico e artístico, além da necessidade de manter-se aliado às demandas sociais emergentes são determinantes, ou ao menos delimitantes, do universo sobre o qual as produções de TV miram suas câmeras, cabe investigar, ainda que *en passant*, quais condições viabilizaram o aparecimento de *Cidade dos Homens* na grade de programação, em horário nobre, da maior rede de televisão brasileira.

A TV não tem controle da TV. Ela está subordinada a pressões que não pode governar, ainda que possa abraçá-las: uma pressão vem da

curiosidade do público, que ela mesma alimenta, e outra pressão é posta pelas empresas que disputam a hegemonia do veículo, que gera uma concorrência sobre a imagem mais chocante, mais extravagante, mais ousada (BUCCI, 1996, p. 34).

Em meados da década de 90, uma maior divulgação acerca da relevância e atuação das ONGs no país; a mais presente discussão sobre a necessidade de fazer visível uma camada da população brasileira, comumente à margem dos mecanismos de legitimação; e o debate sócio-político mais difundido a respeito da pobreza e de seus modos de representação abriram os olhos da televisão brasileira para “novos sujeitos dos discursos. (...) Gente das periferias que tem uma fala sobre si e sua condição e exigem visibilidade, além de mudanças reais” (BENTES, 2005).

Cabe, então, ressaltar a relevância de se entender as representações que os *media* constroem acerca desses grupos e os desdobramentos que essas construções simbólicas alcançam no nível do debate político e, de maneira especial, a importância daquelas representações que contam com a colaboração dos próprios excluídos na sua elaboração e na definição da própria imagem. (...) A produção da série televisiva *Cidade dos Homens* (...) se caracteriza por um esforço de interpretação, realizado, também, a partir da visão dos próprios excluídos, do modo de vida de moradores de favela, de seu cotidiano e dos desafios por eles enfrentados (ROCHA, 2006, p.5).

Cidade dos Homens faz parte de um conjunto de programas que põem na TV brasileira indivíduos historicamente marginalizados e excluídos. “Brasil Legal”¹⁵, ‘Brasil Total’¹⁶, ‘Turma do Gueto’¹⁷, ‘Cidade dos Homens’ são programas de TV que encarnaram esse desejo de uma pobreza criadora” (BENTES, 2005). Personagens que ganham visibilidade não mais apenas enquanto portadores de um enunciado que articula miséria, violência e tráfico de drogas, mas como sujeitos que reivindicam um outro lugar nas telas:

¹⁵ Sob o comando de Regina Casé, com a direção de Sandra Kogut, *Brasil legal* tinha a proposta de mostrar lugares e tipos interessantes, inusitados e, quase sempre, anônimos de diferentes regiões do país. Era exibido na *Terça nobre*, faixa de programação noturna da emissora, e produzido pelo Núcleo Guel Arraes. Período de exibição: 28/12/1994; 16/05/1995 a 16/12/1997; 26/04/1998. (<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252660,00.html>)

¹⁶ Brasil Total foi um quadro do fantástico, no ar em 2003 e 2004, ancorado por Regina Casé no qual eram exibidas reportagens produzidas por afiliadas da Globo, ou produtoras independentes, em geral, distantes dos grandes centros.

¹⁷ Turma do Gueto foi um seriado brasileiro produzido pela Casablanca e exibido pela Rede Record, de 2002 a 2004. A série se passava na periferia da cidade de São Paulo e mostrava as dificuldades vividas por alunos e professores da Escola Municipal Quilombo, além do cotidiano da comunidade a sua volta.

condição importante para que conquistem uma existência simbólica menos redutora e simplória do que aquela difundida, por exemplo, pelos noticiosos sensacionalistas.

Uma novidade em relação a esse tratamento discursivo foi o seriado *Cidade dos Homens* (...). O seriado foi resultado de uma disposição favorável do público para uma temática que incidisse sobre a cotidianidade nas favelas do Rio de Janeiro. As narrativas centram-se na apresentação do cotidiano da periferia e dos morros delineando as relações sociais que se estabelecem ali e marcam as formas de enunciação dos moradores (SANTOS, 2008, p.5).

Não se trata de tentar delinear um conjunto de causas que produziram, como efeito direto, particulares produtos televisivos, entre eles, a série *Cidade dos Homens*. Diferentemente disso, considera-se importante vislumbrar o estabelecimento de complexas e diversas relações que configuraram um ambiente propício ao aparecimento de tais programas. Ou seja, reconhecer a atuação de uma multiplicidade de condições de emergência que prepararam o terreno para a materialização, na TV brasileira, de um olhar diferenciado sobre comunidades periféricas.

“O Douglas (Acerola) e o Darlan (Laranjinha) viraram estrelas nacionais e não estão em nenhum escaninho desses estereotipados da representação de negros, eles estão vivendo esses dramas do ponto de vista interno, vivendo histórias de sua comunidade e vivendo isso eles viraram estrelas” (Leandro Saraiva, um dos roteiristas da série).

Segundo Regina Casé, uma das diretoras de *Cidade dos Homens*,

“o que é esquisito é fazer um programa no horário nobre da televisão brasileira onde todo mundo é branco, todo mundo tem grana, tem mordomia. Não se trata de um coeficiente de negros no horário nobre, é o coeficiente de realidade”.

Tal enunciação televisiva veicula, em si, o paradoxo de dar visibilidade a “personagens” que costumavam ocupar a cozinha das narrativas ficcionais na TV brasileira, e, ao mesmo tempo, “domesticá-los”: transformar potenciais “apocalípticos” em “integrados”.

O que acontece é que a televisão consegue incorporar novidades que se apresentam originalmente fora do espaço que ela ocupa e, em sua dinâmica, vai dando contornos do grande conjunto, com um tratamento universalizante das tensões. (...) A televisão tem se mostrado capaz de absorver ao seu repertório, em pouco tempo, as manifestações que a

desafiam – bem como aquelas que emergem a despeito da vontade dos proprietários privados dos meios de comunicação (BUCCI, 1996, p.12 - 13).

A questão - cujo debate caloroso ainda se encontra em pleno curso, principalmente para aqueles que consideram o impacto social dessas representações como foco central dos seus estudos - é melhor definir as fronteiras entre a legitimação de um novo discurso, que coloca em cena uma minoria comumente condenada à invisibilidade ou aos papéis secundários e submissos, e a elaboração de “uma estética da pobreza e da marginalidade que conquistam lugar no mercado, que aumentam os números da audiência e proliferam a exportação de um ‘tipo’ diferente” (SCHWERTNER, 2005, p.28).

Neste sentido, pode ser questionado se a representação da violência retrata, critica e reflete o que realmente acontece nas favelas brasileiras, ou apenas oferece um olhar estético e bem-humorado sobre a miséria para aumentar os índices de audiência (BORGES, 2009).

Bentes (2003), ao atacar os produtos que considera maquiados pela “cosmética da fome”, diz que essa vertente do audiovisual brasileiro promove uma “domesticação dos temas mais radicais da cultura num ‘folclore’ para exportação” (p.18).

É por meio da estetização e da espetacularização, da violência e da miséria, que o *show business* funciona e fatura. Às vezes, os resultados até surpreendem: são proezas estéticas que podem servir como “alerta social”. É o que aconteceu com a boa série *Cidade dos Homens*, exibida pela Globo, que, no entanto, logo se diluiu no liquidificador geral da TV. [...]. Mas, enfim, não é porque “estetiza” ou “espetaculariza” isso ou aquilo que a televisão é boa ou ruim. A tendência de espetacularizar e estetizar – o poder, a dor, o assassínio e tudo o mais – é uma lei geral da indústria do entretenimento (BUCCI, 2002-A).

É importante ressaltar que a maioria dos discursos que achincalham a famigerada “cosmética” da miséria não atingem diretamente a série *Cidade dos Homens*.

“Quando *Cidade dos Homens* chegou à TV a idéia era fazer uma espécie de ‘anti’ *Cidade de Deus*, ou seja, revelar que na favela existem os dramas cotidianos, que não obrigatoriamente se resumem ao problema da violência gerado pelo tráfico de drogas” (George Moura, um dos diretores da série).

Pensando no “percurso” *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*, as críticas costumam parar ao atingirem o longa-metragem de Meirelles, não acertando em cheio as aventuras seriadas de Laranjinha e Acerola. A artilharia de Ivana Bentes, por exemplo, principal combatente do modelo que estaria “desvirtuando” os mandamentos glauberianos, não tem como alvo preferencial a série de TV.

“Um diferencial entre *Cidade dos Homens* e *Cidade de Deus* se dá na abordagem da vida cotidiana. No filme, os favelados - negros em sua maioria - parecem viver em função da guerra do tráfico. Já na série da Globo, há vida cotidiana, avós doentes precisando de remédio e criança querendo comer hambúrguer ou pastel” (CAETANO, 2002).

1.5.4 Perfil “panorâmico” da série

Seguindo indicação de Jost (2004), neste momento do texto, no qual ainda estão sendo apresentados os “personagens” com os quais esta pesquisa pretende dialogar, a recorrência a informações “extra-textuais” contribui para uma melhor caracterização do objeto empírico desta análise e das principais questões que o cercam.

Na medida em que a comunicação pode interferir na interpretação de um programa por parte do telespectador, incitando-o a ingressar numa dada categoria, disso resulta, em termos de método, que analisar um programa televisual implica examinar todos os elementos que participam de sua comunicação: revistas editadas pelas emissoras para informar os profissionais, dossiês de imprensa, entrevistas com os idealizadores ou atores, título da emissão, anúncios publicitários, etc. O conjunto dessas fontes contribui para formular a promessa feita ao telespectador, promessa essa cujo cumprimento será necessário conferir no espaço representado pelo próprio programa e com um público mais ou menos crédulo (p.30).

Nos releases oficiais de divulgação de *Cidade dos Homens* e nos textos do encarte dos DVDs, a série é classificada como “uma comédia com um toque de drama e realidade sobre uma comunidade do Rio de Janeiro”. Segundo Fernando Meirelles:

“*Cidade dos Homens* é um desdobramento do filme *Cidade de Deus*. Mesmos criadores, mesma equipe, mesmos atores. Mas também que esse projeto é o avesso do outro: *Cidade de Deus* é um drama com um toque de comédia sobre traficantes no Rio, a comunidade aparece apenas como pano de fundo. *Cidade dos Homens* é uma comédia,

com um toque de drama sobre uma comunidade do Rio de Janeiro, os traficantes aparecem só como pano de fundo. Um projeto complementa o outro”.

Como o exercício analítico que se quer fazer neste estudo passa pela identificação dos programas de efeitos e dos efeitos predominantes provocados pelo texto audiovisual da série, o propalado “toque de drama e realidade” importa neste momento, pois se relaciona diretamente com um dos efeitos principais alcançados pelas estratégias de construção da *Cidade dos Homens*. Como lembra Gomes (1996), “a obra ou resultado (érgon) da representação necessariamente é o seu modo de afetar o receptor ou, noutra palavra que pode igualmente traduzir érgon, é o efeito da representação sobre um receptor” (p.30).

1.5.4.1 A contaminação pelo real

A reação mais comum de quem assiste *Cidade dos Homens* é sentir-se diante de um produto que “emana” realidade. A sensação de que o cotidiano está sendo capturado tal qual é pela câmera é predominante. Tudo parece que aconteceria daquela forma mesmo que a equipe de filmagem não estivesse na favela produzindo uma série para a televisão. Ao mesmo tempo em que a realidade parece invadir a tela da TV através da estrutura narrativa¹⁸ de *Cidade dos Homens*, é também recorrente, como já exposto em tópico anterior, a “acusação” de que a série é refém da linguagem publicitária e da estética do videoclípe.

Segundo o ponto de vista aqui adotado, o efeito de realidade buscado pela série remete, num primeiro momento, a tendência atual de construção desse efeito no meio televisivo.

Definir ficção e realidade pode não ser uma tarefa das mais complicadas; no entanto, estabelecer essa diferença nos programas

¹⁸ Considerando as mais diversas acepções e usos da palavra narrativa, convém elucidar sob qual perspectiva o termo é grafado nesta dissertação. Narrativa é aqui entendida como o enunciado em sua materialidade, no caso de uma obra audiovisual: a organização e conjunção das imagens, palavras, interferências gráficas, música, ruídos... o nosso uso de narrativa, assemelha-se ao conceito de discurso de Eco (1994) “o autor-modelo se revela na maneira como organiza a história: não através de um enredo, mas através de um discurso” (p.42)

televisivos torna-se cada vez mais difícil: são tênues os limites que separam os elementos de realidade e os de ficção em uma produção televisiva. Falar em uma sociedade que tem uma “paixão pelo real” e em uma “sociedade do espetáculo” não constitui um discurso contraditório, e sim a face de uma mesma moeda (SCHWERTNER, 2005, p.65-66).

Ainda nesta perspectiva, Umberto Eco (1984) esclarece que “uma complexa estratégia de ficções põe-se a serviço de um efeito de verdade. (...) Já estamos agora diante de programas em que informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e não é relevante quanto o público possa distinguir entre notícias “verdadeiras” e invenções fictícias” (p.191). Em artigo mais recente, Duarte é incisiva: “A televisão dos reais recorre a meios ficcionalizantes: a televisão de ficção persegue operações realizantes” (2006, p. 28).

Eugênio Bucci (2002-B), crítico que também corrobora o efeito de realidade na série, escreveu na época do lançamento que *Cidade dos Homens* representou “uma renovação notável do que se via na Globo, ocupando a tela com personagens que nunca estiveram ali, com uma história de favelados ‘reais’, interpretada por meninos ‘reais’, sobre temas ‘reais’, com um modo de narrar surpreendente e perturbador”.

Segundo a “cartilha” estética e poética de *Cidade dos Homens*, a câmera deve estar sempre na mão, “procurando” a cena, a fotografia deve interferir o mínimo possível na luz “real” da favela, a montagem não precisa respeitar a gramática cinematográfica clássica, os personagens são interpretados por “não-atores”, moradores da favela, a princípio, autorizados a viver na ficção aqueles dramas que lhe são próprios no cotidiano. Darlan Cunha conta que:

“Não é nada ensaiado, a gente improvisa várias vezes, a gente faz até ficar bom. A galera pergunta: vocês não se cansam de fazer molequinhos do morro? Pô, essa é a realidade, vamos mostrar a realidade, tentar mudar alguma coisa com essa realidade”.

Sobre o processo de construção dos diálogos, explica Jorge Furtado e Paulo Morelli dois dos roteiristas e diretores da série:

“Dos diálogos, pouquíssima coisa que eu ouvi depois de pronto fui eu que escrevi. Eu escrevi indicações de diálogos, o sentido das cenas, mas o Cesar (Charlone) trabalhando com os atores é que formou as palavras, o jeito de falar” (Jorge Furtado).

“Os roteiros começaram com uma batelada de pesquisas. A gente ficou ouvindo muitas histórias, conversando com as pessoas... histórias sobre gravidez, sobre paternidade, violência. Em termos de texto, o roteiro é apenas indicativo. Os diálogos apontavam um caminho dramático, mas os atores criaram a maneira como as coisas seriam ditas” (Paulo Morelli).

Por outro lado, a “câmera” e a edição de *Cidade dos Homens* são deliberadamente visíveis e notáveis. Elas renegam a transparência. Tomando emprestada uma expressão mais comum ao teatro, a direção de fotografia e a montagem da série expõem a “quarta parede”. Ao contrário de tentar esconder-se, mecanismo mais comum às narrativas audiovisuais, a fotografia e montagem em *Cidade dos Homens* explicitam-se. Sobre a câmera e a edição da série dizem o fotógrafo e o montador principais do programa:

“Eu tento fazer com que a câmera seja o narrador principal da história. É uma câmera muito ativa, não é uma câmera passiva, muitas vezes no cinema a câmera é passiva, ela não está presente, ela não é um narrador, não se coloca na cena, ela simplesmente assiste a cena, a gente não, a gente se movimenta e vai e avança em direção ao ator... a minha preocupação talvez principal é filmar rápido e como contar aquela cena da melhor maneira com um número pequeno de planos” (Adriano Goldman, fotógrafo).

“A gente acaba optando por um estilo de edição moderno, muita informação, ritmo acelerado, um monte de coisas acontecendo ao mesmo tempo, sem ser muito complexo, tem que ser rápido e simples, tem que fazer de uma maneira que aquilo desça como um comprimido” (Daniel Rezende, editor).

Essas opções narrativas, de certa forma já incorporadas pela produção audiovisual contemporânea e relacionadas a um modo de narrar que pretende produzir “efeitos de realidade” são, em certa medida, responsáveis pela predominante sensação de que o que está sendo exibido na TV dialoga intimamente com a realidade que se está tentando representar. Em geral, a TV aberta avança a passos curtos no que diz respeito ao seu modo de contar histórias. A ficção televisiva, a novela como exemplo principal, mas também séries de mais sucesso, concentra artilharia muito mais no enredo; materializando a trama sob a forma mais tradicional: câmera quase solene, movimentando-se com sutileza, sem “misturar-se” com a história, e uma montagem clássica, invisível, respeitando a cartilha dos mais comuns *raccords*,

regras conhecidas de plano, contra-plano e angulações. Assim, evita-se estranhamentos, mantém-se confortável na poltrona o telespectador cativo.

Cidade dos Homens impôs-se sob uma forma diferenciada. Desde *Palace II*, o modo de contar saltava aos olhos. A câmera balançava no horário nobre, a montagem fazia-se notar; a história parecia estar a serviço de um desejo de experimentar um diferente modo de narrar. No entanto, além de lançar mão desses recursos narrativos que já foram apropriados, contemporaneamente, pelo cinema ficcional que se pretende mais “realista” ou “naturalista”, as fronteiras entre a realidade e a ficção são ainda mais confundidas na série através da recorrente utilização de mecanismos e estratégias narrativas que historicamente foram enquadradas como próprias e quase exclusivas do filme documental.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. Os cineastas são freqüentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos (NICHOLS, 2005, p.20).

Logo na estréia da série, em *A Coroa do Imperador*¹⁹, direção de César Charlone e roteiro de César Charlone, Jorge Furtado e Fernando Meirelles, essa hibridação entre o real e a ficção é apresentada ao telespectador. No final do episódio, os personagens assistem na TV da casa de um deles, a um noticiário sobre o conflito na faixa de Gaza e comentam a disputa pelo tráfico de drogas no morro. Através de uma mudança na cor e textura da imagem, as falas deixam de pertencer aos personagens da ficção e passam a ser dos atores, são relatos de experiências vividas por aqueles jovens. 📺


Na segunda temporada, *Acerola e Laranjinha*, no episódio *Dois para Brasília*²⁰, direção de César Charlone e roteiro de César Charlone e Jorge Furtado, tem a missão de entregar uma carta, de um presidiário cuja pena já venceu, ao presidente Lula. Os dois registram a viagem do Rio de Janeiro para o planalto


¹⁹ Exibido em 15/10/02

²⁰ Segundo episódio da segunda temporada, exibido em 21/10/03

central com uma câmera de vídeo amadora. As cenas produzidas por eles são tremidas, tem baixa resolução e cores distorcidas, desta forma, aproximam-se de um padrão de imagem que contemporaneamente está relacionado aos flagrantes do mundo real conseguidos pela proliferação das câmeras digitais e pela possibilidade de todos serem produtores de mensagens audiovisuais. Consuelo Lins (2008), em *Filmar o Real*, diz que muitos programas televisivos “não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando também de planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade buscando imprimir - ainda que de maneira limitada e domesticada – um efeito de realidade” (p.8).

Dois para Brasília merece ainda outras considerações a respeito do modo como a ficção dialoga com a realidade na série. O presidiário, autor da carta que Acerola e Laranjinha têm que entregar ao presidente, é avô de uma garota que Acerola está tentando namorar. Ele e ela vão visitar o velho, seu Severo, na cadeia. Lá, na porta da cadeia, Acerola, como de hábito, de acordo com a estrutura que predomina na série, explica, em *off*, para o telespectador, sobre os modos de funcionamento daquele universo: “*A chapeleira é uma mulher que guarda as coisas dos outros, sapato de salto alto e celular que não pode entrar lá dentro, se precisar, tem até sutiã para alugar, que não pode entrar sem*”. Corte seco do universo ficcional para o documental: primeiro plano da mesma mulher que aparecia “coberta” pelo *off* de Acerola guardando os pertences das pessoas na fila: “*Meu nome é Glória, eu trabalho na porta do presídio alugando roupa e sandália*”. A imagem dela surge sob outro tratamento plástico - cores e textura diferentes das vistas até então e, no “rodapé”, a informação por escrito: Glória - Chapeleira. Depois de Glória, outras mulheres, ao que tudo indica, gente do mundo real, ganham a tela e dão seus depoimentos 📺. Nilda - Mãe de Preso: “*ele pegou um ano e sete meses*”. Dorotéia - Ex-esposa de Preso: “*as pessoas apontam a gente na rua, olha lá, mulher de preso*”. Antônia - Mãe de Preso: “*a minha vida mudou muito, mas muito mesmo...*”. Heloísa - Esposa e Mãe de Preso: “*meu marido pegou 20 anos, foram 20 anos bancando ele dentro de uma penitenciária*”. Vanessa - Familiar de Preso: “*ele está há 5 anos preso lá dentro, 5 anos nessa mesma tecla, e a gente pergunta para ele... como é que vai ser quando você for lá para fora?*”.

No segundo episódio da terceira temporada, *Foi sem querer*²¹, direção de Cao Hambúrguer e roteiro de George Moura e Cao Hambúrguer, surge nova estratégia a serviço da “hibridação” entre ficção e realidade. O programa começa com os tradicionais *offs* dos protagonistas: “esse aí é o Acerolinha, e esse o pequeno Laranjinha: é a gente quando era pequeno. A gente se conheceu na creche da comunidade. Ela foi feita num mutirão. Quando ficou pronta, foi a maior festa” . O texto cobre imagens caseiras, com aspecto de captadas em VHS, nas quais aparecem duas crianças, de mais ou menos 2 ou 3 anos, bastante parecidas com os dois personagens. Em caracteres, 22 de outubro de 91. A data inscrita na tela confere autenticidade às imagens. Sobre a dúvida - não esclarecida e incentivada pelas recorrentes estratégias que confundem atores e personagens - se aquelas imagens são mesmo do arquivo pessoal de Douglas e Darlan, ou especialmente confeccionadas para que assim se pareçam. O que poderia até parecer uma informação dispensável, caso a série se colocasse mais explícita e unicamente no terreno da ficção, não é, já que o vigor e a “verdade cênica” dos personagens são também construídos pela “existência no mundo real” dos dois atores e o cruzamento entre as suas vidas e as dos protagonistas. Aparecem ainda, somando-se ao texto e à “fusão” entre o mundo ficcional e o real, fotos antigas de uma construção “em mutirão”, que pode realmente ter sido um registro autêntico das obras que ergueram a creche do bairro. Há “marcas de veracidade” nas imagens que não são, durante o episódio, confirmadas nem negadas. O telespectador não sabe com clareza quais são as “regras do jogo”.

Em *Hip Sampa Hop*²², terceira temporada, quarto episódio, direção de Philippe Barcinski e roteiro de Paulo Morelli, os protagonistas viajam para São Paulo e entram em contato com o Hip Hop de lá. No programa, personalidades importantes da cena do Hip Hop paulista “depõem”, didaticamente, sobre o movimento . A respeito dessa opção narrativa, Barcinski comenta: “de vez em quando, é bom você colocar gente de verdade dando depoimento de


²¹ Exibido em 01/10/04

²² Exibido em 15/10/04.

verdade, porque aumenta a veracidade e a profundidade da abordagem daquele tema do episódio”.

No último episódio da série, *Em algum lugar do futuro*²³, direção de Fernando Meirelles e Renato Batata e roteiro de Fernando Meirelles, George Moura, Guel Arraes e Jorge Furtado, a fusão entre realidade e ficção se dá de forma particularmente interessante, o que não quer dizer bem sucedida. Os protagonistas do episódio não são Laranjinha e Acerola, são “Douglas Silva” e “Darlan Cunha”, os jovens intérpretes (as aspas aqui indicam a ambigüidade do mecanismo, já que o “Douglas” e o “Darlan” do programa encenam situações e textos escritos para eles, são “personagens de si mesmos”).

Tanto quanto *Palace II*, especial no qual os dois personagens apareceram pela primeira vez na TV brasileira, *Em algum lugar do futuro*, a despedida dos heróis, demanda descrições e uma reflexão um pouco mais prolongadas, ainda que por razões opostas. Se no *Palace II*, como já afirmado por aqui, “os elementos que estruturam a história fundamentam também as tramas desenvolvidas, posteriormente, através dos episódios de *Cidade dos Homens*”; no último programa, as estratégias poéticas e o enfoque através do qual foram abordados os temas postos no ar pelas quatro temporadas são alterados, distorcidos.

Logo na vinheta de abertura, em lugar da costumeira corrida dos personagens por entre as imagens dos barracos da favela, aparecem duas caricaturas dos protagonistas. De pronto, instaura-se a vocação do episódio para o estereótipo . A um só tempo, Laranjinha, Acerola e os dois intérpretes transformam-se em “personas” mal construídas de si mesmos.

O episódio começa com duas outras crianças “refazendo”, no papel de Laranjinha e Acerola, uma cena já vista, pelos telespectadores mais assíduos, em *Uólace e João Victor*²⁴, último programa da primeira temporada. Aparecem, na banca de CDs piratas sob o comando de Acerola, Paulo Lins, depois Darlan

²³ Exibido em 16/12/05.

²⁴ Quarto e último episódio da primeira temporada, exibido em 28/10/03


Cunha e por último, Douglas Silva. No contra-plano, estão à mostra a equipe de filmagem e Regina Casé “dirigindo” a sequência; uma estratégia de meta-linguagem não presente em nenhuma das outras histórias 📺. Nos créditos do programa de despedida não consta o nome da atriz assinando a direção. E esta é a malfadada burla do episódio inteiro. As pessoas/personagens do programa surgem cumprindo papéis que até poderiam ser os seus na “vida real”, mas que não os são *Em algum lugar do futuro*.

Os dois atores cresceram e não vão mais viver os papéis de Laranjinha e Acerola, eles aparecem “dramatizando” uma procura por novos papéis na televisão brasileira. Darlan e Douglas viram personagens da sua própria trajetória. Situação que remete a Eco (1984), quando diz que “uma característica principal da Neotevê é que ela fala sempre menos do mundo exterior. Ela fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público” (p. 182).


Os dois novos atores mirins são extremamente “pararicados” pela produção, já Darlan e Douglas, tratados com indiferença no set, quase desprezados 📺. A falsidade chama a atenção, invade a tela. Ao contrário do que já foi descrito neste texto sobre a sensação predominante da série, nos minutos iniciais do último episódio, sente-se que nada aconteceria daquele jeito caso aquela situação, de fato, estivesse sendo vivenciada no mundo real.

Douglas e Darlan são “relegados” a voltar para casa numa “*van de figuração*”. No carro, um diálogo simplório e pouco sutil entre os dois apresenta o tema do programa. Darlan: “*não achou estranho, cara, outros moleques fazendo a gente?*”. Douglas: “*os moleques não estão fazendo a gente, eles estão fazendo o papel de Laranjinha e Acerola. Quê que tu acha que vai acontecer com Laranjinha e Acerola?*”. Darlan: “*eu estou preocupado com o que vai acontecer com Darlan e com Douglas*”. No meio da conversa, o motorista avisa aos jovens que vai ter que parar para pegar uma pessoa e explica: “*isso aqui é van de figuração, vai pegando gente pelo caminho, pega maquiador, ator desempregado, tudo o que é tranqueira*” 📺. O discurso do episódio é posto “à força” na boca dos personagens, soa falso. A van pára para pegar Letícia

Spiller. Entra então na conversa uma “Letícia” que, tal qual os outros personagens no episódio, é ela mesma sem sê-la.

O passado da “Letícia” de *Em algum lugar no futuro* é o mesmo da “Spiller”: ex-paquita que cresceu demais para fazer papel de menina e agora, depois que acabou uma novela na qual ela estava trabalhando, encontra-se desempregada, tentando de tudo para se colocar novamente na tela. Os três parecem estar não apenas no mesmo carro que transporta “tranqueiras”, mas também no mesmo “bonde”. O passado dos três é apresentado ao telespectador através de imagens de arquivo. O Douglas e o Darlan - ainda muito crianças, que aparecem em cenas antigas de testes de elenco e oficinas de teatro inseridas na sequência - e a paqueta Letícia não são os mesmos que estão conversando em trânsito entre o desemprego e o Projac. O passado convocado pela conversa dos três não parece pertencer àqueles personagens. As imagens de arquivo tem autenticidade, o problema está no presente da narrativa, na dificuldade de se crer nos personagens Douglas, Darlan e Letícia, em cena, na van .

É no Projeto Jacarepaguá, sede principal da Central Globo de Produções, que se pode encontrar a salvação. O caminho para escapar do esquecimento e do ostracismo, de acordo com a trama do episódio, passa por lá, pelos estúdios da emissora.


Douglas e Darlan tentam se inserir sem sucesso em novelas e seriados da emissora. O padrão “branco” da Globo é questionado, no episódio, por dois jovens atores negros desempregados depois do final da série em que atuavam. Os dois atores/personagens são reprovados em alguns testes para diferentes papéis na programação da emissora. Um casal de atores brancos contesta a presença de Douglas e Darlan no elenco da história deles. “*Você é ótimo ator, mas você é preto e nós somos brancos*”. Darlan, no camarim com Douglas, arremata o “discurso crítico”: “*o casal era de branco, o filho tinha que ser branco, o casal não podia ser preto?*” .

Em outra sequência, os dois “invadem” o set de gravação da *Grande Família* e reclamam a presença de negros na série. Um “pseudo” Lúcio Mauro Filho (Tuco) aconselha que eles “roubem uma parada” para ganhar espaço no *Linha Direta*. O registro é farsesco, já que não cabe crer naquela frase dita, com verdade, pelo ator. Darlan tem a resposta na ponta da língua: “quer dizer que dois negros só podem aparecer se for roubando”. 📺

O episódio se pretende ácido e crítico e atira para todos os lados. Ataca o *merchandising* presente nas ficções televisivas, o preconceito racial, a dificuldade de os negros conquistarem vagas no mercado de trabalho, os temas privilegiados pela programação convencional da TV, a corrupção e impunidade dos políticos, a ascensão social dos negros e pobres através apenas do pagode, a “vidinha” de “cidadão classe média padrão”, o valor irrisório do salário mínimo e mais uma pá de mazelas sociais. O problema é que a artilharia está municiada por discursos prontos, frases feitas, tudo muito mal costurado às situações dramáticas e dito sem fé por personagens que mais não são do que caricaturas pouco funcionais de si mesmos: um excesso de clichês associados a uma posição politicamente correta apressada, o que faz com que no *Em algum lugar do futuro* o drama “despenque” vertiginosamente para o farsesco.

Para a farsa, as aparências são tudo. Um personagem de farsa pode comer o pão que o diabo amassou, que nós só riremos dele. (...) Em todos esses procedimentos, há uma caricaturização do mundo. Digamos que a farsa tende ao desenho animado. E não só pelos traços caricaturais, mas também pelo princípio da irrealidade (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 88 e 89).

O episódio habita um “reino do drama” (SARAIVA e CANNITO, 2004) que não é próprio à série. Vai de encontro à rede habilmente urdida pelas estratégias narrativas maturadas ao longo da trajetória de Laranjinha e Acerola. Não por acaso, o desenho animado é um recurso explorado à exaustão pelo programa. Os prováveis futuros imaginados para Laranjinha e Acerola são “ilustrados” pelas caricaturas, *stricto sensu*, dos personagens. Para além do caráter frágil e simplista dos discursos apresentados através dos personagens animados, o mecanismo não acerta no ritmo, produzindo uma arrastada sequência, tediosa como nunca antes na história da série 📺.

“A televisão propõe um real artificial, configurado como um jogo - um outro mundo, cheio de regras e mágicas - para os quais transporta atores sociais” (DUARTE, 2006, p. 27). A relação, muitas vezes cruel, entre a televisão e a vida dos seus “atores” é cristalizada, no episódio, através da melancólica aparição do jovem que faria o papel que coube a Darlan Cunha na série. Depois de reprovados nos testes para programas da emissora, Darlan sentencia para Douglas: *“Vai ser difícil arranjar um emprego para nós, cara, acho que a gente está condenado a desaparecer, que nem o Leandro, está lembrado?”*. A TV, no episódio, é, por excelência, o lugar de onde se pode ser visto, como se fora dela, todos estivessem condenados ao “sumiço”. *“O que ia fazer Laranjinha no seu lugar?”*, pergunta Douglas. *“Ele mesmo. Ele foi para todos os ensaios, chegou na hora de filmar ele desapareceu”*. *“Por que será que o moleque sumiu?”*. Surge, então, depondo para a câmera, o jovem que quase veio a ser Laranjinha. Uma fala gaguejante, carregada de timidez, quase vergonha. Na banda sonora, tristes violões “ajudam” a compor o momento .

Eu sumi porque o orfanato acabou fechando e eu fui transferido para Bangu. Sendo que de lá eu tentei entrar em contato, telefonei para a globo e ninguém me falava nada. Aí depois eu comecei a ver o Darlan e o Douglas lá em cima, né? Eu olhava mais para o Darlan. Confesso, eu tenho um pouquinho de inveja. Mas tudo tem a sua hora. Ainda estou aqui ó. Hoje eu estou fazendo supletivo e estou trabalhando quase de carteira assinada... vou receber uma roupa social na segunda-feira... hoje em dia quem é trabalhador tem uma moral grande... hoje em dia é gostoso falar: eu sou trabalhador. (Leandro Rodrigues)

É o momento de mais verdade do programa. Aquele jovem não aparece como caricatura, e o apelo para que ocorra a identificação emocional com sua situação é estimulado e reforçado pela música. Há ali a possibilidade da comoção. Por muitos motivos. Primeiro, por se perceber a frustração daquele menino que queria ser “visível”; depois, por revelar o quanto as “escolhas” que lançam uns ao sucesso e outros ao esquecimento podem ser arbitrarias e pouco justas e, por último, por mostrar o quanto são complexas e podem ser cruéis as relações entre o sistema comercial e industrial dos mercados da televisão (ou do cinema, ou de qualquer outra forma “legítima” e “visível” de representação do outro) e os que estão do lado de fora desses sistema, aqueles que se agarram as oportunidades de visibilidade oferecidas por esses

meios de comunicação como tábua de salvação. O resgate da história de Leandro é um tiro no próprio pé, muito mais certo do que toda a artilharia que o episódio desperdiçou farsescamente contra a “televisão inimiga”.

1.5.4.2 A banda sonora

A matéria sonora dos episódios da série merece comentários neste momento de “apresentação panorâmica” do programa. Para a breve análise que virá, a voz dos atores, quando a serviço dos diálogos ou da narração em *off*, não será considerada. Por enquanto, interessam o uso das músicas e a ambiência sonora. *Cidade dos Homens* trabalha com som direto e a “postura” da captação de áudio assemelha-se à da câmera ao registrar as histórias de Laranjinha e Acerola.

Tanto quanto é opção declarada e notável da direção de fotografia aproveitar ao máximo a luz natural da favela e transformá-la em recurso expressivo, a captação de áudio também faz dos sons característicos daquele universo importantes elementos para a representação do lugar em que as histórias se desenvolvem. Se, por exemplo, o emaranhado de fios, o cruzamento das vielas, a “desorganização” daquele mundo medeiam a relação da câmera com as situações dramáticas, o mesmo ocorre entre os microfones e as falas dos personagens. O som da série é contaminado pelo da favela. A banda sonora de *Cidade dos Homens* explora como elemento constituinte da narrativa a realidade audível do morro.

“A favela por si só já tem um diferencial sonoro do “asfalto”, as pessoas falam mais alto, as músicas tocam mais alto, a realidade sonora é bem diferente da do “asfalto”. A gente está sempre ‘negociando’ com essa realidade”. (Paulo Ricardo, operador de som direto da série)

Beto Villares, profissional que assina a trilha sonora de alguns episódios da série explica como desenvolve o seu trabalho:

“É importante você sempre levar em consideração os ruídos, sons e os efeitos sonoros que vão estar junto com a trilha. Às vezes o ruído tem prioridade, é ele que constrói a sensação, às vezes é a música que vai

tomar o primeiro plano, as duas coisas estão sempre muito bem juntas”.

As estratégias de apropriação do som ambiente e sua exploração enquanto constituinte da sensação de realidade serão mais detalhadamente analisadas no terceiro ato deste trabalho quando do estudo aprofundado dos episódios da primeira temporada da série. Para este tópico, interessa especialmente um uso particular e recorrente das músicas como recurso para construir as situações dramáticas, os perfis dos personagens, o que sentem, pensam etc.

Logo no primeiro episódio de *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*, trilha sonora de Luciano Kurban, programa no qual a série, deliberadamente, através dos protagonistas, explica/ensina ao telespectador sobre o universo do morro e os contrastes com o “asfalto”, tal utilização da música - que será destacada neste tópico - aparece explicitando suas funções.

Acerola, saindo do condomínio “rico” no qual a mãe trabalha como doméstica, ao perceber a quantidade de grades e câmeras de segurança que cercam os moradores de lá, em *off*, contextualiza os dois mundos em questão:

Pelo dinheiro que eles gastam para não ser roubados, você pode imaginar o dinheiro que eles tem para ser roubado. Eu nunca ia querer morar num lugar assim, parece uma prisão. O problema aqui é falta de segurança, eles vivem com grades, câmeras, porteiro, que ficam te vigiando, e mesmo assim, aqui tem muito assalto. Na favela, não tem porteiro, câmera e nem assalto. Aqui (na chegada morro) é a fronteira entre lá e aqui. Lá é um país, aqui é outro. Os playboys gostam de ver o morro na televisão, para ver como é ruim aqui e achar melhor morar lá. Eles só passam aqui para comprar drogas, filmar ou fazer reportagem.

Na sequência seguinte, acompanha o acordar de Acerola e sua descida do morro em direção à escola um rap, composto para o episódio por Happin Hood e Luciano Kurban, que repete o discurso anterior do personagem:

Vamo lá. Os playboy tem carro, tem porteiro, tem dinheiro, mas não têm sossego. Não tem sossego. Quem vem do morro não tem medo de assalto, anda no asfalto sem temer. Mão pro alto. Um dia de rolê eu fiquei observando a diferença entre os playboy e os mano.

Além dos efeitos sensoriais e emocionais, imanentes à melodia, sua harmonia e ritmo, a letra da música reforça o discurso, redundando-o. Neste caso específico,



entre a narração em *off* de Acerola e o rap há o primeiro bloco de comerciais, a trilha sonora retoma a história do ponto anterior à interrupção publicitária, o que aponta para o modo como a série negocia com e se ajusta aos mecanismos de operação das narrativas televisivas.


Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano (MACHADO, 2000, p.87).

Ainda na primeira temporada, em *Uólace e João Victor* - direção de Fernando Meirelles e Jorge Furtado, roteiro de Guel Arraes, Jorge Furtado, Fernando Meirelles e Regina Casé e trilha sonora de Luciano Kurban e Berna Ceppas - a instauração do tema do programa é feita pela música, cantada, dessa vez por Laranjinha e João Victor, os dois personagens que protagonizam a história. *“Essa cidade que tem esgoto, se chama Rio de Janeiro. Essa cidade que não tem esgoto, se chama Rio de Janeiro. Essa cidade de asfalto, se chama Rio de Janeiro. Essa cidade de terra, se chama Rio de Janeiro”* 📺. Nos segundos iniciais de *Uólace e João Victor*, a questão central do programa daquela noite é colocada: as aproximações e distanciamentos entre dois adolescentes moradores de duas diferentes cidades que são também a mesma: o Rio de Janeiro de “asfalto” e o de “terra”. Mais adiante, quando Laranjinha e Acerola - os da “cidade de terra” - e João Victor e Zé Luis - os do “asfalto” - fogem uns dos outros, em correria pelas ruas do Rio: os do morro temendo imaginários “seguranças” dos playboys e os outros dois assustados com a possibilidade de serem assaltados pelos “bandinhos”, outro rap, novamente cantado pelos protagonistas, resume, reforça e retoma, quase inteiro, o enredo do programa 📺. O recurso opera uma funcional economia narrativa, além de resgatar para a história mesmo aquele telespectador mais desatento e distraído.

João Victor: *no asfalto é a polícia que faz a proteção. Laranjinha: na favela ela ameaça e dá terror ao cidadão. JV: aqui eu tenho médico, saúde escola. L: aqui eu tenho tráfico, o funk, a bola. Esgoto a céu aberto, criança brinca perto. Tiros de traçante iluminam o inferno. JV: o pior é quando a chapa esquenta na favela, o tiroteio a noite toda às vezes pega a minha janela. L: quando eu desço a colina e pego o asfalto a senhora esconde a bolsa pensando que é assalto. JV: os*


poderosos do asfalto estão de verde e amarelo. L: os poderosos da favela são poder paralelo. JV: navego na internet trancado no meu quarto. L: enquanto eu vejo o mundo na minha TV a gato. JV: nem tudo que eu quero eu consigo ter, o tênis que eu queria dessa vez não dá para ser. L: eu também vi o tênis na vitrine, o tênis é maneiro, mas não vou pedir para o crime. (...) JV: sempre estudei, sempre me eduquei, estudar e namorar é tudo que eu sei. L: eu também já estudei, só que eu parei, tudo que eu sei é que eu não posso confiar na lei. JV: eu tenho um sonho. L: eu também. JV: quero ser presidente. L: eu só quero ser alguém.

Em *Sábado*²⁵, primeiro episódio da segunda temporada - direção de Fernando Meirelles e roteiro de George Moura e Fernando Meirelles - quando Acerola, ainda no começo da história, está ensaiando uma coreografia com o seu “bonde” para dançar no baile funk e vê Cristiane, descendo uma das escadarias da favela, a voz de Tim Maia não deixa sombra de dúvida para o telespectador: “*eu amo você, menina. Eu amo você...*” (*Eu amo você*, de Cassiano e Silvio Rochael) . A letra da música reforça o que já se podia perceber só através olhar, em “*slow motion*”, do garoto e pelo corte do som ambiente. Quase no final do baile *funk*, Acerola descobre que o sujeito que ele pensava ser o pai da menina “que amava” é na verdade o namorado dela. O samba *Sofrer*, de Paulinho da Viola, na voz do autor, comenta a situação com uma pitada de ironia, pois como se sabe, trata-se ainda do primeiro “amor” do jovem mancebo: “*sofrer, não faço outra coisa na vida, a minha alma sofrida quer descansar sem saber como abandonar de vez esta pele ferida, maltratada e curtida, tudo que a vida me fez*” .

No primeiro programa da terceira temporada, *A estréia*²⁶ - direção de Paulo Morelli, roteiro de Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva e trilha sonora original de Beto Villares - Marilu, garota que Laranjinha desprezou para ficar com a Poderosa, resolve entregar para Paçoca, traficante do morro, que a “mina” dele, a Poderosa, está de rolo com outro na casa de Acerola. O bandido sai furioso atrás dos dois, de arma na mão, pelas vielas e escadarias da favela. A trilha é quase legenda para as imagens: “*foi que nem foguete pego de raspão espalhou fagulha no meu coração*” .

²⁵ Exibido em 14/10/03.

²⁶ Exibido em 24/09/04.

Na quarta temporada, em *Tá sobrando mês*²⁷, segundo episódio, direção de Paulo Morelli, roteiro de George Moura, Paulo Morelli e Pedro Morelli, Acerola, já com um filho para criar, é despedido do seu primeiro emprego de carteira assinada, acusado injustamente de roubar o dinheiro de uma funcionária. O garoto, explicitamente, foi vítima de preconceito e sai da empresa escoltado por seguranças. Da beirada de uma laje, Acerola avista a favela e pensa no que está acontecendo com a sua vida. Em montagem paralela, Laranjinha não consegue vender nenhum sacolé na praia, o investimento que ele induziu Acerola a fazer está derretendo no isopor quase sem gelo, chega a rondá-lo a idéia de assaltar uns turistas no calçadão. A música na voz de Lenine reforça a situação dramática dos dois heróis: *“era um delírio danado, de queimar as pestanas dos olhos, um tremor batendo no peito e esse adeus que tem gosto de terra. Não se entregue sem mim. Eu só quero avoar”* (Aboio Avoado, de Lenine) .

A análise esboçada neste tópico é sabidamente redutora, pois só enxerga - ou melhor, ouve - um dos elementos de algumas canções utilizadas na série: a letra.

No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua com ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva (RODRIGUEZ, 2006, p.277)

No entanto, a recorrência, em todos os episódios, desse “modo de usar” as letras como estratégia de reforço direto e redundância das situações dramáticas, permite identificar o recurso como um “padrão” poético, parte da “receita” da série. Esse mecanismo soa adequadamente afinado com “regras” básicas das ficções televisivas: as construções precisam ser simples, diretas, sem complexas mediações, os sentimentos devem ser “legendados”, mastigados para o telespectador cuja audiência, em geral, está sujeita as mais variadas interferências externas. *Cidade dos Homens*, apesar de experimentar, durante a trajetória de Laranjinha e Acerola, modos de contar que podem ser considerados inovadores dentro dos padrões da televisão comercial aberta

²⁷ Exibido em 25/11/05.

brasileira, não perde de vista a “gramática” do meio em que se insere, ao contrário, propõe o diálogo, equilibra-se bem entre rupturas e reafirmações dos mecanismos já incorporados pela audiência brasileira predominantemente “alfabetizada” pela cartilha das telenovelas. Vale lembrar que *Cidade dos Homens* obteve, segundo o IBOPE, uma audiência que, em média, durante todas as temporadas, variava entre 20 e 30 pontos, algo em torno de 20 milhões de espectadores por semana, índices bem próximos aos das novelas das sete da emissora. A série foi um produto pensado para o grande público e aceito por ele.

1.5.4.3 Uma Cidade jazzística

Ainda apoiado pelo princípio já declarado de que este é um momento de passeio guiado pelos “bosques” da *Cidade dos Homens* e de “livre” apresentação dos personagens envolvidos nesta trama dissertativa, segue-se, então, mais um movimento em direção às características estruturais da série. Vista à distância, por exemplo, nas prateleiras de uma locadora de DVDs, *Cidade dos Homens* assemelha-se a incontáveis outras séries televisivas que, tal como *gremlins*²⁸, multiplicam-se diante do telespectador que aprecia este formato das narrativas ficcionais. No entanto, basta retirar a série do seu escaninho e ler com um pouco de atenção a contra-capa das caixas dos discos para dar-se conta de uma particularidade que é responsável por deixar marcas nos episódios que diferenciam a série brasileira de tantas outras que por aí há.

Nos créditos dos episódios de *Cidade dos Homens*, revezam-se assinando direção e roteiro os nomes de Paulo Morelli, Cao Hamburger, Philippe Barcinski, Regina Casé, César Charlone, Kátia Lund, Paulo Lins, Jorge Furtado, George Moura, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Paulo Morelli, Roberto Moreira, Elena Soárez, Fernando Meirelles entre outros. Esta informação qualifica-se ainda mais caso o nosso personagem - o hipotético cliente que busca nas temporadas de uma série de TV companhia para um final de semana chuvoso -

²⁸ Gremlins é um filme americano, sucesso de bilheteria nos anos 80, dirigido por Joe Dante e produzido por Steven Spielberg. Os Gremlins são criaturas endiabradas que se multiplicam ao contato com a água.

conheça um pouco do “capital simbólico” acumulado por estes profissionais. Todos, nomes cuja eminente trajetória permite identificar em seus trabalhos traços, estilo e opções - estéticas e/ou ideológicas - que são próprias de cada um deles. Apesar dessa variedade de “autores” - considerando que, em se tratando das narrativas audiovisuais, costuma-se localizar o autor na cadeira do diretor ou na escrivaninha do roteirista - é notável uma unidade estética e narrativa que perpassa as quatro temporadas da série. Há uma estrutura de linguagem e um padrão estético reconhecível em todos os 19 episódios das quatro temporadas, talvez menos no último, assunto já tratado neste texto em um “passeio” anterior.

Apesar de uma consistente e reconhecível unidade, é possível que um telespectador atento e assíduo da série perceba marcas dos diretores e roteiristas mais recorrentes. Por exemplo, os episódios dirigidos por Regina Casé e Jorge Furtado costumam tratar de temas quase universais da juventude e com um tom mais leve, entre o sensível e o cômico, já os assinados por Kátia Lund e Paulo Lins relacionam-se mais intimamente com questões referentes à violência, ao tráfico de drogas e às mazelas sociais próprias da periferia.

Cidade dos Homens parece transitar entre uma autoria compartilhada, e quase subordinada aos aspectos da produção, e uma possibilidade de identificação de marcas autorais específicas de cada profissional envolvido. A série concilia a presença constante de um padrão estético com as “cicatrizes” deixadas pelos diferentes diretores e roteiristas que atuam em cada episódio. Segundo Cao Hambúrguer, “cada diretor, cada profissional que trabalha acrescenta toques pessoais, mas carona da série tem que ser mantida”. Fernando Meirelles dá pista de como se mantém a identidade da série, “como é uma luz meio de ‘documentário’, uma luz natural, como é sempre o mesmo fotógrafo, sempre acaba tendo o mesmo jeitão”.

A questão da autoria na série é ainda mais complexa quando se leva em conta a relação de duas forças diretamente ligadas ao particular modelo de produção do programa. A primeira “força” diz respeito ao fato de a série ter sido realizada pela O2 Filmes em parceria com a Rede Globo, empresa líder de audiência e

extremamente vinculada às demandas do mercado publicitário e a um aparentemente impositivo padrão de qualidade. No entanto, sobre a relação com a Globo, Fernando Meirelles afirma que:

“Em geral, os diretores e produtores não ousam propor uma série desse tipo porque fazem uma certa auto-censura: a Globo nunca vai aceitar! O que no fundo é um problema nosso e não da emissora, porque a gente propôs e toda a direção da Globo foi absolutamente unânime de que era um bom projeto, de que era interessante. Nunca teve uma sugestão de corte, fomos absolutamente apoiados, de ponta a ponta. A Globo apoiou do começo ao fim, sem ressalvas”.

A segunda força que parece dinamizar a perspectiva das escolhas criativas em *Cidade dos Homens* decorre de um modelo de realização que promove os jovens atores - intérpretes dos personagens - e a comunidade envolvida à condição de co-criadores dos diálogos e histórias.

Os roteiros começaram com uma batelada de pesquisas. A gente ficou ouvindo muitas histórias, conversando com as pessoas... histórias sobre gravidez, sobre paternidade, violência. Em termos de texto, o roteiro é apenas indicativo. Os diálogos apontavam um caminho dramático, mas os atores criaram a maneira como as coisas seriam ditas. (Paulo Morelli)

Vista por inteiro, ou seja, lançando um olhar sobre os 19 episódios que permita vê-los numa mesma linha, ou “partitura”, *Cidade dos Homens* é, metaforicamente, uma série jazzística. A despeito da dificuldade de se definir com precisão o que seja o jazz, diz-se poder afirmar que, ao menos, dois elementos lhes são fundamentais: a improvisação e o swing.

Sobre a improvisação, trata-se de tecer variações em torno de algo que lhe serve de base: a linha de uma “canção tema”, uma sequência de acordes, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade. Definir o swing é algo muito mais difícil, trata-se de algo que engloba o fraseado, o ritmo, o ataque das notas. O swing não se escreve numa partitura, por mais detalhada e precisa que seja a sua notação. A dialética do swing, por assim dizer, é dar flexibilidade a um ritmo, dar “balanço” a uma frase, e contudo manter a precisão, preservar o foco da música, evitando que ela perca o caráter incisivo (Ejazz).²⁹


Para dar utilidade à metáfora, entende-se aqui por “improvisado” justamente as marcas ou “toques pessoais” - que emergem da linha melódica principal, a tal

²⁹ Ejazz é um site especializado em Jazz, <www.ejazz.com.br>, acesso em 02 de Janeiro de 2010.

“carona da série”, como resume Cao Hambúrguer - deixados nos episódios pelo trabalho das diferentes equipes de diretores e roteiristas que assinam os programas. A identidade, “a canção tema” de *Cidade dos Homens* mantém-se presente, principalmente, através da direção de fotografia, sob a assinatura constante de Adriano Goldman, e de uma opção geral de abordagem que aposta em narrativas do cotidiano dos moradores dos morros cariocas, conferindo subjetividade aos personagens, tentando escapar dos estereótipos quase sempre colados às representações mais esquemáticas de pretos, pobres e favelados. Além da manutenção dos mesmos personagens, mesmos atores - e “registro naturalista” de interpretação - e mesmos “cenários”.

Sobre o “swing”, tanto quanto no jazz, é difícil especificar sob quais estratégias ele se faz notável na série, mas é fácil senti-lo mais presente em uns do que em outros episódios. Tem a ver com um ritmo que às vezes mobiliza o telespectador, e em outros momentos não o (co)move tanto. São dissonâncias que chegam perto da desafinação, sem desafinar, um balanço que mantém a audiência em equilíbrio instável entre tensão e relaxamento. Enfim, um elemento fugidio, que não se entrega fácil à análise.

Por agora, fiquemos com o improvisado. O movimento que virá, e prometo ser o último deste primeiro ato, tenta capturar para o texto esses “instantes” que se sobressaem à estrutura básica do programa, estratégias que incrementam a melodia principal, condutora dos episódios. Foram escolhidos para a análise aqueles improvisos que mais se distanciam da “canção tema”. Os episódios da primeira temporada estarão ausentes deste “exercício”, pois merecerão lugar de destaque mais adiante. Outro critério utilizado para a eleição dos episódios - e suas particulares estratégias de composição de programas de efeitos - presentes no último suspiro deste ato foi privilegiar os mecanismos que não terão como ser evocados pelas análises que virão, ou seja, dar lugar àqueles que “ficariam” de fora desta dissertação.

O *Sábado*, primeiro episódio da segunda temporada, direção de Fernando Meirelles, já começa improvisando sobre o recurso - recorrente e comum à “linha melódica” básica da série - da narração em *off* dos dois protagonistas. Acerola: “*sábado é mesmo um dia diferente, parece que logo cedo dá formiga na cama da galera e todo mundo sai para rua, ninguém quer saber de casa (...)* Meu nome é Luis Cláudio, meu Nick, é Acerola”. Laranjinha: “*sábado, é a melhor noite para ficar. Ficar é assim: pega uma dá uns amassos, pega outra dá uns amassos... pronto, ficou, depois se não rolar nada, tchau, se rolar, cráu. Aí, sou bonito hein, cara, meu nome é Laranjinha*”. O *off* cumpre as funções de sempre: contextualiza e apresenta a situação dramática, informa ao espectador sobre aquele universo, ajuda a traçar o perfil dos personagens. Mas as imagens que se somam ao áudio aparecem em telas divididas, através de uma montagem cheia de acelerações e congelamentos, acompanhados sempre de efeitos sonoros . Esse “modelo” de edição, que estrutura boa parte do episódio, é estranho aos padrões da temporada anterior e não se transformará em recorrência nos próximos programas.

O plano de Laranjinha para a noite no baile é ficar com 4 garotas, o percurso do adolescente para tentar atingir o seu objetivo é “ilustrado” por interferências gráficas. A utilização da computação gráfica é comum em muitos episódios da série, mas o recurso não segue uma mesma linguagem nem padrão estético. A cada programa, novos “traço” e estilo, variáveis de acordo com as características do trabalho dos artistas que assinam a função.

No baile, Laranjinha vai apresentando ao telespectador, em *off*, os típicos personagens da noite de sábado. Quando a câmera os enquadra em primeiríssimo plano, some o *funk* ambiente do baile e entra uma outra trilha sonora, acompanhada de imagens registradas em velocidade baixa, *slow motion*, e sem cortes, a estratégia transporta o personagem para uma outra instância narrativa, mesmo sem sair do baile, eles estão em outro tempo e espaço, completamente subjetivos. O mecanismo, de extrema simplicidade do ponto de vista de sua produção, opera um eficiente deslocamento espaço/tempo. Junto às imagens estilizadas e à música em background: depoimentos em *off*.

Laranjinha: *“aquela ali ó, é a Poderosa, todo mundo quer pegar, mas é ela que escolhe com quem vai ficar, com a Poderosa, a gente nem perde tempo, para pegar, tem que ter carro, e ser muito boa pinta.”*

A poderosa: *“a minha primeira experiência foi no sofá de casa, em 15 minutos que minha mãe deixou a gente sozinho, eu tinha 12 anos”.*

Laranjinha: *“essa aí ó, sem condições também, é a mercenária, tem faro para dinheiro”.*


Mercenária: *“um dia ele tocou no meu braço de um jeito tão delicado... eu estremei, nunca tinha sentido isso antes”.*

Laranjinha: *“e essa aí ó, é a Quirina, que traz mulher pras minas”.*

Quirina: *“eu percebi que eu estava ficando mocinha quando fui sentar no balanço, aí eu vi que eu não cabia mais”.*

Laranjinha: *“a Marilu é o tipo da mina que diz para o pai que vai dormir na casa da amiga e passa a noite no baile”.*

Marilu: *“quando eu fiquei grávida, eu ia casar com o meu noivo, tinha 15 anos, mas aí eu descobri que eu não estava apaixonada por ele, aí eu tirei, lá em casa ninguém nem sonha em saber”.*

Os depoimentos soam verdadeiros. A ruptura imposta pelo procedimento na narrativa dramática parece abrir uma janela com vista para o mundo real. É esta a sensação predominante, advinda do efeito de deslocamento e da força dos breves depoimentos . Nos créditos do episódio está a informação de que aquelas falas foram extraídas da peça *Dança das Marés* escrita por Dráuzio Varella a partir de depoimentos de jovens entre 11 e 20 anos, que o médico registrou na favela da Maré, no Rio de Janeiro. O espetáculo foi levado aos palcos pelo grupo de meninos e meninas do Corpo de Dança da Maré, coreografado por Ivaldo Bertazzo.

É ainda em *Sábado* que estão dois dos momentos mais explicitamente líricos da série. Acerola, depois de não conseguir “desenrolar” uma paquera com Cristiane, por quem está “apaixonado”, é dispensado pela garota que diz a ele que vai “*resolver um problema*” e não volta mais. O protagonista, desajeitado com as mulheres, lamenta os descaminhos da noite: “*que merda de sábado, meu bonde vai perder e perdi a Cristiane, só faltava chover*”. E chove, em pleno salão do baile, sobre o herói abatido 📺.

No final do episódio, a Poderosa vê o namorado dela beijando outra mulher e resolve ficar com “*o garoto mais chinfrin do baile*”. Ela sobe no palco e ataca um beijaço em Acerola, perplexo. A cena é iluminada por fogos de artifício 📺.

Dois para Brasília, segundo episódio da segunda temporada, direção de Cesar Charlone, tem um argumento simples, mas uma estrutura narrativa das mais complexas de todos os programas da série.

Acerola está interessado em uma garota que mora perto dele no morro. Os dois se conhecem em um ponto de ônibus e ela conta para ele que tem um avô preso. Seu Severo, avô de Suelen, já cumpriu há muito a sua pena, mas a morosidade da justiça e a burocracia o mantém atrás das grades. Suelen trabalha numa ONG, o pessoal da organização acha que se seu Severo escrevesse uma carta para o presidente Lula e a neta fosse lá, em Brasília, pessoalmente, entregá-la, o caso poderia ser solucionado. Seu Severo, quando criança, viajou no mesmo caminhão pau-de-arara que o menino Luis Inácio. Tudo combinado, Acerola, excitado com a possibilidade de passar 17 horas dentro de um ônibus com Suelen, aceita viajar até a capital do país. Mas o estado de saúde do avô da garota se agrava, ela não pode mais viajar. Laranjinha entra, então, em cena, como parceiro da missão de entregar a carta de Seu Severo para o presidente e registrar, com uma câmera amadora conseguida na ONG, a viagem e o encontro com Lula.

O episódio começa com umas imagens esverdeadas, tremidas, cheias de *zoom in/out* e variações de foco. Um sujeito um tanto irritado resmunga para a câmera que não consegue enquadrá-lo bem: “*desliga isso ô, garoto. Tá*

filmando o que aí ô, moleque?”. Fora de quadro Acerola explica: *“isso aí é para o trabalho da reportagem que a gente vai fazer para lá para a ONG”*. A explicação é tão confusa quanto a operação da câmera. *“E o que é que você quer?”*, o moço pergunta sem paciência. *“Da ONG, me informa aí o que é que eu faço para ir para Brasília”*, diz Acerola. A esta altura já deu para perceber, através de alguns elementos que são tremidamente enquadrados, que a cena se passa em uma rodoviária. *“Plataforma 42 a 46, desliga essa porcaria, moleque”*. Acerola: *“já falei para você que aqui não tem moleque, não”*. A câmera “sai” do rosto do homem que deu a informação e enquadra Acerola em contra-luz. Acerola, quando percebe a filmadora apontada para ele: *“desliga isso aí ô, moleque. Vai descarregar a bateria”*.


Corte. Mudam a textura da imagem, as cores e modo de operação da câmera, volta-se à direção de fotografia tradicional da série: aparecerem Laranjinha e Acerola, caminhando pelos corredores da rodoviária, Laranjinha carregando uma *handcam* amadora. Era ele o cinegrafista das cenas anteriores. Os dois garotos entram num ônibus: Rio de Janeiro - Brasília. A câmera amadora nas mãos dos dois garotos, principalmente operada por Laranjinha, os transforma em mediadores da viagem para a Capital Federal em dois níveis, tanto pela palavra, quando literalmente comentam o percurso, quanto pela imagem, já que são eles que manuseiam o aparato técnico entre as situações dramáticas e a audiência. A imagem tremida e a operação “caseira” subjetivam a narrativa, identificam o narrador, ao menos de um dos vetores do enredamento, como sendo os próprios protagonistas da trama 📺.

O percurso deles até Brasília é o tempo presente da narrativa. Das poltronas do ônibus, ao longo das “17 horas” de viagem, outras duas histórias, passadas em outros tempos, são convocadas: uma, que narra os acontecimentos que os fizeram estar ali, dentro de um ônibus a caminho de um encontro com o presidente da república - a relação entre Acerola e Suelen - e outra, a da viagem, no pau-de-arara, das crianças Luis e Severo.

A história de Acerola e Suelen é narrada dramaticamente, ou seja, ela não é “contada” por Acerola, no ônibus, para Laranjinha. Este segundo vetor narrativo

se impõe enquanto drama, na medida em que é construído pela relação dialógica dos personagens e não através da presença explícita de um narrador. Os trechos da relação entre Acerola e Suelen, que intercalam as sequências dos dois protagonistas dentro do ônibus, não aparecem seguindo a ordem cronológica dos seus acontecimentos. O telespectador vai sendo informado, não linearmente, através de fragmentos, acerca da relação construída entre Acerola e Suelen: relação esta motivadora da viagem que “conduz” a narrativa.

Por exemplo, a primeira vez em que aparecem Acerola e a garota conversando - a partir de uma questão colocada por Laranjinha, ao parceiro, no ônibus - ele está perguntando a Suelen porque não mandar a carta pelo correio. Em trechos posteriores, vê-se os dois ainda se conhecendo, a visita deles ao avô preso e a conversa na ONG, quando uma mulher pede para que filmem a entrega da carta... fragmentos que são organizados durante o episódio desrespeitando a linha do tempo da história de Acerola e Suelen.

A narrativa de Seu Severo e Lula, quando crianças, viajando no mesmo pau-de-arara, é predominantemente épica ; não só por se tratar de algo acontecido num passado já distante, nem também simplesmente pelo tratamento plástico das imagens - a tonalidade sépia e uma velocidade de registro que remetem a filmes antigos - mas e, principalmente, porque Acerola cumpre o papel clássico do narrador que conhece a história inteira e a organiza para a sua audiência.

O episódio tem três “instâncias” narrativas centrais, demarcadas por suas histórias próprias - 1)a viagem da dupla até Brasília, 2)a relação entre Acerola e Suelen, e 3)o “calvário” de Lula e Seu Severo - e três principais “texturas” narrativas: 1)a da direção de fotografia típica da série (a “linha melódica” de *Cidade dos Homens*), 2)as imagens caracteristicamente amadoras, registradas pelos protagonistas e 3)o “filme antigo” da viagem de caminhão.

Há ainda uma quarta instância/textura narrativa, mais pontual, que é a dos depoimentos das familiares dos presos, já abordada em tópico anterior deste ato.

Sobra ainda lugar em *Dois para Brasília* para as interferências da equipe da computação gráfica, que não seguem a mesma técnica, nem padrão estético/estilístico do episódio anterior.

Regina Casé dirige 4 dos 19 episódios da série. Dois deles, *Uólace* e *João Victor*, último da primeira temporada, e *Tem que ser agora*³⁰, terceiro da segunda, diferenciam-se dos demais, primeiramente, por serem adaptações de uma obra literária escrita por Rasa Amanda Strauzs. São dois programas que se encaixam bem neste tópico sobre o “jazz” em *Cidade dos Homens* por razão muito diversa das de *Sábado* e *Dois para Brasília*. Sob o ponto de vista formal da estrutura narrativa, esses dois episódios de Regina Casé são muito mais simples do que os dois anteriores. Não há os “malabarismos” de linguagem presentes nos dois primeiros programas da terceira temporada. No entanto, a abordagem e o foco dados aos temas dos dois episódios distanciam-se do olhar que predomina na série.

O improviso sobre a melodia principal dá-se através de um tratamento mais universalizante da juventude. São dois programas nos quais os assuntos referentes à adolescência cortam transversalmente a narrativa e atingem de forma parecida, tanto os meninos do morro quanto os do asfalto, tornam mais complexos os movimentos de aproximação e distanciamento entre os jovens de classe média e os da favela. São episódios nos quais as situações dramáticas descem o morro e habitam cenários de cruzamento entre as duas cidades: o Rio de Janeiro dos barracos e o dos apartamentos.

Uólace e *João Victor* será esmiuçado no terceiro ato, fiquemos, então, com *Tem que ser agora*. Logo no início do episódio, a preparação para o dia na praia. Nas lajes do morro, meninas e meninos negros pintam pelos e cabelos. Elas se depilam, vestem os trajes de banho. Em paralelo, meninas brancas também se cuidam para o sol. Pela avenida da zona sul que leva à praia, confundem-se e diferenciam-se jovens da favela, “patricinhas” e “playboys”. Três meninas negras conversando: “*nossa! essa praia tá tudo de bom... cheia de brancos, cheia de gringos, acho que eu vou comer camarão hoje*”. Duas

³⁰ Exibido em 28/10/03

“patricinhas”: “*cê sabe que eu não sou racista, Carol, cê sabe, eu não tenho o menor preconceito contra preto, mas peraí, mora no Vidigal, vai na praia no Vidigal...*”. A outra, “*eu também não tenho o menor preconceito, eu sou até madrinha do filho da minha empregada... só acho que não tem a menor necessidade de virem para a praia na frente da minha casa*”. As diferenças sociais e o preconceito racial perpassam o episódio, mas a tônica dominante de *Tem que ser agora* pode ser resumida por um “pensamento” em *off* de Laranjinha, olhando do mar para a areia:

olha que menina linda, cara, como é que eu vou saber se eu posso chegar nela, não sei se ela mora na Rocinha ou na Vieira Souto, tenho medo de chegar nela e tomar um toco. Praia é muito confuso, fico nervoso. Quer ver? Pedro mora no morro, é mais ferrado do que eu, mas só porque ele é loirinho, pega essas patricinhas aí.

O desejo motivador do episódio é o sexual, o obstáculo principal: a virgindade. O conflito que aflige os protagonistas do episódio - adolescentes brancos ou pretos, ricos ou pobres - é o mesmo, deixar de ser virgem. O *leitmotiv* do programa dirigido por Regina Casé é “tem que ser agora”. Os meninos e meninas da história, para além de sua situação social ou cor da pele, estão marcados pela urgência da iniciação sexual.

Em outra sequência, que também reforça a “tese” de que na praia os códigos que demarcam os territórios da riqueza e pobreza são mais difíceis de ser decifrados, Laranjinha e Acerola conversam na areia quando passa uma garota. Laranjinha: “*conhece?*”. Acerola: “*Não*”. Laranjinha: “*Também não, jeito de rica, né?*”. Acerola: “*Por que?*”. Laranjinha: “*Sei lá, pelo cabelo*”. Outra garota surge saindo da praia. Acerola: “*olha ali, cara, maior gatinha, muito linda, né? Tu que é um homem livre devia chegar nela*”. Laranjinha: “*tem condições não, cara, olha o biquíni da mina, aquilo ali é de boutique não é da feirinha, não*”. Acerola: “*boutique o quê rapaz, aquilo ali é aquele negócio que a minha vó faz, lá em casa, o liquidificador... até o rolinho de papel higiênico tem uma roupinha dessa*”. Laranjinha: “*e aquele ouro todo, tem corrente de ouro até no pé*”. Acerola levanta-se e vai conferir de perto as jóias da garota. Depois de uma rápida análise, a sentença: “*tudo chapeado, juntando aquilo tudo não dá nem 10 reais*”.

Em outro bate-papo, Camila, branquinha da zona sul, aponta para Laranjinha e pergunta: “*quem é aquele ali? Achei fofo*”. Andressa, negra do morro: “*qual é Camila, tá dando mole para favelado agora, é?*”. Camila: “*que horror, Andressa, me admira você que é da você que é da comunidade... e tá mais preconceituosa do que as pats*”. Andressa: “*quero ver quando seu pai te ver com aquele neguinho ali... vai ser engraçado*”. Camila: “*meu pai? meu pai vai amar, meu pai é antropólogo...*”. O discurso do episódio desvia bem tanto do maniqueísmo que só vê os pretos como bandidos e os ricos, mocinhos; quanto do esquema inverso, no qual a pobreza é vítima da crueldade da riqueza. Na praia de *Tem que ser agora*, as relações são mais complexas, recheadas de sutilezas e ironias. Há bandidos e mocinhos tanto lá em cima, no morro, quanto mais embaixo, no asfalto. Ou melhor, ninguém é tanto e tão somente mocinho ou bandido.

Acerola e Leidiane, o casal de pretos pobres do episódio, vão embora mais cedo da praia. A casa de Acerola está vazia e “tem que ser agora”. Laranjinha se despede do amigo e, em *off*, reflete sobre a cena que virá em seguida. O que o telespectador ouve não é, neste caso, o pensamento daquele momento. O narrador não está no presente. A voz em *off* fala de lugares e tempos diferentes dos da situação dramática:

na hora que eu achei que todo mundo já tinha se arrumado menos eu, uma garota com a maior cara de rica chegou em mim, num tô dizendo que praia é confusa. Isso é que eu não entendo, como é que ela teve coragem de chegar em mim? Eu nunca ia ter coragem de chegar nela. E ela chegou mesmo, na moral.

Depois de terminada a “digressão” de Laranjinha, vê-se a cena que ele acabara de comentar. Camila se aproxima e dá partida na paquera. João Victor, louro, Zona Sul, está de flerte com Tamires, branquinha, da favela. Estoura uma briga na praia entre os pretos do morro e os *pitbulls* do asfalto. O vendedor de picolé comenta: “*e olha lá quem está começando, branquinho, playboyzinho, tudo bandido. Amanhã está no jornal, quem começou? favelado*”. O discurso “clichê” é do personagem, o do programa é mais ambíguo. Por exemplo, quem tenta

impedir a briga entre os grupos rivais é um branco parafinado da Zona Sul, boa gente, amigo de todo mundo (Cauã Reymond).

Para escapar da confusão, Camila e João fogem para o mar. Camila, assustada, chama Laranjinha para ir para a casa dela. Laranjinha: *“como em toda guerra, alguém cresce na crise”*. No meio do mar, sentados na prancha, João convida Tamires para a casa dele: *“eu só moro com a minha mãe, ela saiu e só volta às 6, então é melhor a gente ir logo, né, senão não vai dar tempo.”* Tamires: *“tempo para quê?”*. João: *“sei lá... para fazer o que a gente quiser fazer”*. Laranjinha leva Camila, pelo calçadão, no quadro de uma bicicleta que pegou emprestada. Eles se beijam. Camila e João também se beijam no mar, uma onda grande os acerta levando para longe a prancha dele, os dois começam a se afogar. Na porta da prédio de Camila, Laranjinha fica com receio de subir quando a garota conta que a mãe, o pai e as primas estão em casa. Camila: *“imagina... minha mãe vai te adorar, minhas primas vão te achar o maior barato...”* Laranjinha reage: *“maior barato de quê, ser neguinho e favelado?”*. Camila: *“cara, você acha que eu me importo com isso... você está achando que eu sou a Duda... ela sim vai ficar chocada quando souber”*. Laranjinha: *“chocada com quê? já sei, tu quer ficar com neguinho do morro só para tirar onda com as suas amiguinhas, né? Não vou subir para você ficar tirando onda comigo lá em cima, não. Quer tirar onda? Vai namorar bandido, moleque do ‘movimento’ aí sim cê vai tirar onda”*. Camila tenta impedi-lo de ir embora e entrega para ele seu número de telefone: *“Laranjinha, desculpa, se um dia você ficar com saudade, me liga”*.

Leidiane não “deu” para Acerola. João e Tamires acabam pendurados a um helicóptero dentro de uma rede de resgate. João: *“que mico, hein?”*. Tamires: *“imagina morrer afogado, deve ser horrível”*. João: *“pior é morrer virgem”*. Tamires: *“você é virgem?”*. Sobe som (O Vencedor, de Marcelo Camelo). Tamires: *“Tudo bem, eu também sou”*. João: *“é?”*. Tamires: *“sou, por que, não pareço?”*. João: *“parece”*. Tamires: *“pareço?”*. João: *“sei lá, não sei, não dá para saber, ainda mais assim, olhando tão de perto”*. Olhando de perto, os jovens dos episódios dirigidos por Regina Casé - ricos ou pobres, pretos ou

brancos - são mais parecidos do que diferentes, estão em constante movimento de negociação entre a distância e a proximidade.

A mesma trilha sonora que embala a bonita sequência de João e Camila, beijando-se dentro da rede de resgate e voando sobre o mar da cidade maravilhosa, acompanha o final da história de Laranjinha. O garoto pedala sozinho pelo calçadão, em *off*: “*caraca, dia comprido, parece que eu já acordei há uma semana... pô, esse dia não pode acabar assim*”. Ele toma o celular da mão de um senhora distraída no passeio e liga para Camila: “*sou eu, já fiquei*”. Camila: “*ficou? Com quem?*”. Laranjinha: “*com saudade...*”. Camila: “*eu também, morrendo... mas tudo bem... ia ser estranho mesmo com todo mundo aqui em cima, a gente espera um dia que não tiver ninguém aqui, para ninguém ficar sabendo... só a gente*”. Laranjinha: “*mas não sei se eu vou aguentar, acho que eu vou morrer*”. Camila: “*morre, não, tá?*”.

A ligação de Laranjinha é fundamental para a coerência do discurso do episódio. Sem ela, Laranjinha terminaria como o porta voz de um fraseado engajado e Camila, vilanizada. A conversa final resolve o conflito, o telefonema faz dos dois mais do seriam antes - ou menos - faz deles, adolescentes. Laranjinha devolve o telefone celular: “*valeu, é que era urgente, mas foi ligação loca*”. Simpático, solta um beijo para a “dondoca” que reclama sem parar... Sai pedalando pela ciclovía, feliz, com as mãos para o alto. Sobe a trilha sonora: “*faço o melhor que sou capaz só para viver em paz*” 🌈.

2. Segundo Ato: questões de enredamento

“Palavra puxa palavra uma idéia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução; alguns dizem mesmo que assim é que a natureza compôs as suas espécies.”

Machado de Assis

2.1 Preâmbulos Genéricos

Este ato, mais que os outros, é incontestemente devedor da minha estada de mestrando no Pós-Com. Especificamente, este percurso é herdeiro direto dos mapas oferecidos pelos mecanismos de análise já desenvolvidos no Grupo de Pesquisa A-Teve, coordenado pela Profa. Dra. Maria Carmem Jacob e pelo universo que me foi apresentado na disciplina Crítica e Poética Modernas e Contemporâneas, sedutoramente ministrada pela Profa. Dra. Mirella Longo Vieira. As questões que aqui serão estudadas não faziam parte das investigações que originaram o meu projeto de pesquisa. Mais que isso, perder-se olhando demais para elas era, inclusive, um dos pecados capitais que eu costumava apontar na maioria das análises acerca das ficções televisivas. Sem mais delongas: este segundo ato é inteiro dedicado ao modo como se organiza e se apresenta, na tela, o enredo da série *Cidade dos Homens*. Diz respeito a questões que, em boa medida, transcendem os limites do audiovisual e deles parecem ser relativamente independentes. “Em boa medida” e “relativamente” compõem a sentença anterior justamente por eu crer que, apesar de os conceitos que mediarão as análises deste ato, estarem postos e em uso desde muito antes do advento do audiovisual tal como hoje o conhecemos, eles atualizam-se e dialogam com as particularidades do meio para o qual são deslocados.

Desde a abordagem estrutural, iniciada por Propp, ao programa de Roland Barthes, passando pela semiótica de Greimas, a opção metodológica é globalmente a mesma: sob a narrativa manifesta, mostrar esta dimensão virtual, mas realmente presente e activa, que é a narratividade, conjunto de processos pelos quais um texto se torna narrativa. Assim concebida, a narratividade é independente da linguagem que a actualiza. (...) Uma narratologia “restrita”, que visa a narrativa na sua actualização lingüística, que leva em conta as características específicas de cada linguagem, distingue-se de uma narratologia “alargada” que responde às suas características estruturais. No entanto, seria caricatural pensar a questão da narrativa segundo esta oposição radical, com fenômenos que estariam intimamente ligados à especificidade da linguagem e outros que dela seriam totalmente independentes. É preferível pensar a narratividade em termos de graus: este ou aquele aspecto da narrativa está mais ou menos ligado à especificidade da linguagem e até do *media* enquanto outro aspecto é menos tributário deles (GARDIES, 2007, p. 78-79).

Os conceitos que fundamentam esta análise acerca do enredamento em *Cidade dos Homens* são encarados sempre em relação dialética entre o que

ultrapassa as especificidades das narrativas audiovisuais e o que se atualiza e cristaliza-se em imagens e sons. Por definição, o narrativo é extracinetográfico: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes do seu surgimento” (AUMONT, 1995, p.96).

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa (p.106).

As concepções genéricas sobre os clássicos mecanismos através dos quais fábulas são narradas foram convocadas para este estudo por exigência da série, à revelia das vontades primeiras deste pesquisador. Típico ser que sou deste “estranho planeta audiovisual”³¹, desde de sempre, era sobre a problemática específica advinda da conjugação de imagens e sons que deseja concentrar esforços. No entanto, rendi-me às cobranças do objeto. Dada a mão à palmatória, tive de voltar atrás. Muito atrás. Desde antes de Cristo.

2.2 Questão de gênero

Tratar de gênero, principalmente quando o objeto em análise é um programa de televisão, pede que se esclareça sob qual acepção a palavra está sendo usada. Os conceitos mais correntemente trabalhados quando se estuda produtos televisivos referem-se aos gêneros como mediadores entre a audiência e o programa veiculado. Segundo Itânia Gomes (2002), “um gênero é um modo de situar a audiência televisiva (ou os leitores), em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público. Gênero é uma estratégia de interação” (p.2). Para Martin-Barbero (2006) os gêneros medeiam as lógicas do sistema produtivo a as lógicas dos usos, instituindo, através de suas regras próprias, os diferentes formatos televisivos. Duarte (2007) busca especificar as expressões

³¹ Referência à série televisiva *No estranho planeta dos seres audiovisuais*, dirigida por Cao Hambúrguer e veiculada no canal Futura. A série “investiga de forma bem-humorada a história da relação humana com as representações visuais, desde os homens da caverna e suas inscrições nas rochas, até o advento de tecnologias que tornaram possível assistir a filmes em pequenas telas de celular”. Informações retiradas do site <www.futura.org.br>, acesso em 29 de dezembro de 2009

desses gêneros que “funcionam, antes de tudo, como estratégias de comunicabilidade” (p.7) para o sistema de veiculação de programas na televisão, lançando mão dos termos ‘formato’ e ‘subgêneros’.

A noção de gênero, em televisão, deve ser compreendida como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão - representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação. (...) O formato é a forma de realização de um subgênero, na medida em que pode reunir e combinar vários subgêneros em uma mesma emissão (p.16).

Sobre gêneros e formatos, é importante que os percebamos “como processos dinâmicos, não estanques, mas, ao mesmo tempo, é interessante pensar para onde se encaminham apropriações e hibridismo” (ROSÁRIO, 2007, p.190). Pensando a partir desse viés, *Cidade dos Homens* comunica-se com a audiência “apresentando-se” como sendo uma ficção seriada, “uma comédia com um toque de drama e realidade sobre uma comunidade do Rio de Janeiro”.

Embora já haja, neste nível de análise, muitas questões que complicam o enquadramento do programa, merecedoras de um estudo que melhor investigue as consequências para os mecanismos de posicionamento do telespectador diante do que está oficialmente anunciado nos releases de divulgação da série - dado que se oferece ao público, de uma só vez, comédia, drama e realidade - não será este o caminho por hora seguido. Os gêneros sobre os quais se deseja debruçar neste momento são outros. O que se pretende analisar neste tópico são as estratégias das quais a série se utiliza para freqüentar, no interior da sua narrativa, os terrenos do dramático, do lírico e do épico.

2.3. A ancoragem teórica

Por ser marinheiro de primeira viagem na vastidão oceânica dos estudos acerca do dramático, do lírico e do épico - e para não me perder em mar aberto - esta análise é guiada pelos escritos de Anatol Rosenfeld (1985) sobre o tema, mais especificamente, pelos primeiros capítulos de *O Teatro Épico*, nos quais o alemão - radicado no Brasil, que, contrariando a máxima do poeta baiano, veio para estas plagas filosofar em português - expõe os limites e a utilidade da “teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias” (p.16). A legitimidade e autoridade de tal “timoneiro” garantem uma navegação teórica segura e muito produtiva para o estudo do enredamento em *Cidade dos Homens*.

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. (...) Ainda assim, o uso da classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos (p.16).

É em acordância com esse modo de ver a teoria dos três gêneros que esta dissertação convoca para o ambiente televisivo das aventuras de Laranjinha e Acerola as “arquiformas literárias”. Aposta-se aqui, e se tentará demonstrar, que essa convocação foi demandada pela série, pelas suas estratégias narrativas; que deliberadamente atravessam as fronteiras genéricas, produzindo uma peça cuja “impureza” pode ser melhor compreendida através de uma visita ao dramático, ao épico e ao lírico.

Un filme siempre debe ser capaz de indicar el modo como quiere ser apreciado, El modo y la dosis con los cuales lãs varias composiciones son, a su vez, compuestas em um todo que es ofrecido para La apreciación. Es La obra que gobierna, tambien em el cine, los parámetros de su propia apreciación y, por consiguiente, los parámetros de su próprio análisis (GOMES, 2004, p. 99)

2.4 Demarcando territórios

De acordo com Rosenfeld (1985), para uma melhor compreensão da teoria dos gêneros seria necessário examiná-la tendo em vista duas acepções diferentes relativas aos usos dos termos “dramático”, “lírico” e “épico”. A primeira delas, mais ligada à estrutura dos gêneros, “poderia ser chamada de substantiva” (p.17). A outra, “refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)”(p18). Segundo o autor, esta seria a acepção adjetiva.

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a épica ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. (p. 18)

A demarcação dos territórios de “propriedade” do dramático, do lírico e do épico que virá a seguir mais não é do que um resumo/colagem das descrições de Rosenfeld (1985) sobre os gêneros, selecionadas tendo em vista principalmente a utilidade para a aplicação na análise que se pretende fazer sobre *Cidade dos Homens*.

Segundo o autor, em terreno lírico não se cristalizam personagens nítidos, ao contrário, uma voz central exprime o seu próprio estado de alma. “O que é primordial é a expressão monológica, não a comunicação a outrem” (p.24). É o gênero mais subjetivo, lida, em sua essência, com a expressão de emoções e disposições psíquicas, mas também com o modo como o *eu* “falante” concebe o mundo a partir de experiências intensamente vividas e sentidas por ele. “A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um *eu* no encontro com o mundo” (p.22).

Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e

nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta. (p. 23)

Sobre o épico, sentencia Rosenfeld: “se nos é contada uma história, sabemos que se trata de épica” (p.17). O épico é mais objetivo do que o lírico. O mundo, seus acontecimentos, espaços, personagens libertam-se da subjetividade do narrador, não há expressão de “estados de alma” próprios da voz que narra, ele conta sobre sentimentos e “aventuras” de outros seres. “Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra” (p. 24). A figura do narrador é uma presença constante, ele participa, em variados graus, dos destinos dos personagens da história narrada. Como ele conta uma história já acontecida - o tempo do épico é o pretérito e “o pronome é *ele* e em geral não *eu*” (p.25) - o narrador mantém certo distanciamento e serenidade, descreverá objetivamente as circunstâncias do acontecido. No texto épico, o narrador é “senhor” do assunto, tem o direito e poder de intervir na história, manipular o tempo e o espaço a serviço da narrativa: voltar a épocas passadas ou adiantar os acontecimentos que virão, “visto conhecer o futuro dos eventos passados e o fim da estória” (p.32).

Mesmo isso um horizonte mais vasto que estes ‘eu’ para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se lá afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico. O narrador já conhece o futuro dos personagens e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso. (p.25)

“Pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral; apresentados por um narrador” (p.17). A ausência de um narrador e a pretensa invisibilidade da mediação entre o enredo desenvolvido através do embate presente dos personagens em conflito é, dos “traços” dramáticos, um dos que mais interessam a esta análise. Na obra dramática, seguindo as indicações de Rosenfeld, o mundo se apresenta como se fosse autônomo, liberto da subjetividade de um narrador. O papel do narrador na “peça” dramática está distribuído entre os “atores transformados em personagens; e a forma natural deles se envolverem em tramas variadas,

de se relacionarem e de exporem de maneira compreensível uma ação complexa e profunda é o diálogo” (p.34). O autor “desaparece” na obra dramática, dilui-se entre os personagens de modo a não evidenciar-se como uma entidade reconhecível no âmbito do texto. A ação desenrola-se por si só, sem a intervenção de um mediador, os acontecimentos são autônomos. O tempo do dramático é o presente, a história se passa aqui e agora, sempre pela primeira vez.

O mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. No drama, o futuro é desconhecido; brota do evoluir atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez. Quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens (p.30).

2.5 Entre o épico e o dramático, com traços líricos

A apropriação dos conceitos de Rosenfeld (1985) para este estudo não pretende enquadrar a série rigorosamente em algum dos três grandes gêneros literários tais quais descritos pelo autor; diferente disso, o que se almeja é o vislumbre da impureza bem tecida, das “destrezas genéricas”, dos mecanismos através dos quais, no programa, características que podem ser consideradas nucleares a cada um dos gêneros alternam-se, às vezes, de uma cena para outra, nos episódios de *Cidade de Homens*.

Já que se trata do uso, em matéria audiovisual, de uma teoria pensada, principalmente, para a literatura e o teatro, é necessário informar sobre o modo como serão adaptados os conceitos acerca dos gêneros e os seus principais traços estilísticos. Interessa principalmente a esta análise relacionar os diferentes lugares ocupados pelos condutores da narrativa - de acordo com a teoria das “arquiformas literárias” - com o papel e os posicionamentos dos “contadores” das histórias em *Cidade dos Homens*. Além desse ponto central, as “manipulações” de espaço e tempo nos episódios da série também serão abordadas tendo em vista as “regras” dos três grandes gêneros.

No parágrafo anterior, a escolha dos termos “condutores da narrativa” e “contadores das histórias” ao invés de narradores, já denuncia qual o ponto de partida desta análise. A existência explícita ou a “ocultação” de um narrador que conduz e organiza a história para o espectador marca uma das principais divergências entre os gêneros épico e dramático. A pretensa invisibilidade de um narrador que enreda os acontecimentos para a platéia em oposição à presença marcante de um condutor que conhece a história do começo ao fim e estrutura-a à audiência - ao seu modo, a serviço da sua narração - demarcam os territórios do dramático e do épico.

Pensando rigorosamente, no audiovisual não haveria nunca lugar para o dramático, já que a câmera, por exemplo, pode ser encarada como um narrador sempre presente, “condenando” ao épico qualquer narrativa mediada pelo aparato. Mas assim sendo, o mesmo pensamento rigoroso, um pouco extrapolado, inviabilizaria a obra dramática em qualquer outro meio: a literatura é mediada por palavras; no teatro, um diretor decide o que estará “enquadrado” pela boca de cena. A situação da imediação torna-se impossível, e quem se esforçar para enxergar a “quarta parede” acabará por percebê-la. Ou seja, tal rigor é absolutamente infértil, pois bloqueia a utilidade dos conceitos e impede que uma análise que os tenha como fundamento venha a ser produtiva. Então, para tentar tornar úteis as demarcações dos territórios do dramático e do épico, o exercício de relacioná-las com as estratégias narrativas dos episódios de *Cidade dos Homens* levará em conta o que se poderia chamar de “graus de invisibilidade”.

O invisível aos olhos do espectador de cinema ou TV depende de um processo em *moto-contínuo* de apropriação e naturalização de procedimentos narrativos. Em outras palavras, a câmera que contemporaneamente balança incansável diante dos espectadores não causa mais o mesmo efeito de outrora; certos mecanismos de elipses de espaço e tempo já são tão comuns que quase não mais denunciam a presença de uma instância produtiva; as montagens paralelas, tão temidas por Bazin, já não assustam ninguém nem instauram ambigüidade; ouvir pensamentos dos personagens não provoca mais estranhamentos, nem necessariamente aponta a presença de um narrador

onisciente. Estivesse eu em mesa de bar discutindo o assunto, poderia simplificar a questão dizendo que interessam a esta análise os procedimentos de enredamento dos quais a série se utiliza que não foram ainda incorporados, naturalizados e tornados invisíveis pela telenovela. A telenovela pode ser considerada um bom parâmetro de obra predominantemente dramática em televisão. Mas como em ambientes acadêmicos essas “metáforas de boteco” - tão úteis - não são muito bem vindas, ficamos por aqui sob o âmbito de uma noção abstrata de invisibilidade. Como se fez quando analisadas as improvisações “jazzísticas” notáveis na série, o que se quer por agora é enxergar momentos nos quais se avança, de forma diferenciada, sobre os limites e os entrelaçamentos do dramático, do épico e o do lírico na estrutura interna dos episódios de *Cidade dos Homens*.

Inevitável começar pelo início: o primeiro episódio da série, *A Coroa do Imperador*. Em qualquer ficção seriada, o programa de estreia merece especial atenção justamente por tratar-se de um importante momento de estabelecimento de pactos e promessas entre a instância produtiva e a audiência. Em *A Coroa do Imperador*, logo nos minutos iniciais, um desenho que Acerola faz no seu caderno, enquanto a professora dá aula sobre a vinda da família real portuguesa para o Brasil, “ganha vida” através de recursos de computação gráfica e coloca o telespectador “na cabeça” do personagem, sobre a imagem do garoto introspectivo aparece escrito na tela: Acerola. Com Laranjinha, o recurso de fazer a audiência ver o que se passa nos pensamentos do outro protagonista é uma câmera subjetiva que enquadra detalhes do corpo da menina da carteira ao lado, em caracteres: Laranjinha. Essa descrição dos primeiros minutos do episódio serve para tornar mais concreta a abstração sobre a invisibilidade.

Os recursos de apresentação dos protagonistas, tanto a computação gráfica a partir dos desenhos do caderno, quanto a subjetiva do olhar de Laranjinha, como também os caracteres em tela com os nomes dos dois podem ser considerados não dramáticos, no sentido em que eles deixam clara a presença de um condutor da história para além do que se pode apreender através do embate dos personagens em ação. No entanto, para esta análise, a

“transgressão”, neste caso, ainda é pequena. Estas intervenções, de acordo com a opção deste estudo, não são ainda consideradas suficientes para extrapolar o terreno do dramático.

No entanto, “aos oito minutos do primeiro tempo”, depois que Acerola sai do apartamento no qual a mãe trabalha como empregada, nossa alargada fronteira que separa o dramático do épico “soa” ultrapassada através de uma mudança na ambiência sonora - que descola o telespectador das situações dramáticas que se vinham sendo apresentadas pelo “estar em cena” dos personagens - e da presença de narração em off do garoto:

Pelo dinheiro que eles gastam para não ser roubados, você pode imaginar o dinheiro que eles tem para ser roubado. Pelo dinheiro que eles acham que não é nada, você imagina o dinheiro que eles acham que é muito. Eles ganham muito, mas pagam pouco, eles pagam pouco e por isso ganham muito. Mas eu nunca ia querer morar num lugar assim, parece uma prisão. O problema daqui é falta de segurança, eles vivem com grades, câmeras, porteiro, que ficam te vigiando, mas mesmo assim, aqui tem muito assalto.

Acompanham a narração de Acerola imagens estilizadas, simulando o registro de câmeras de segurança: mais atenção será dada a elas no terceiro ato. Por enquanto, interessam principalmente o posicionamento do personagem investido da função de narrador. O texto do garoto não se disfarça de “pensamento”, o que até poderia ser considerado elemento dramático já incorporado contemporaneamente, ele fala para audiência, “conversa” diretamente com “você”, espectador. Ele conta uma “história” que não poderia ser percebida pela “plateia” a partir do que lhe fora mostrado anteriormente. “O narrador (épico) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes contem um caso”. (ROSENFELD, 1985, p.24). Há uma evidente alteração no “registro” genérico do episódio, surge um narrador interno, para além daqueles “narradores” incorporados pela câmera ou montagem que estão sendo por enquanto desprezados.

O off de Acerola continua; explicando aos que estão no sofá de casa diante da TV como se organizam os mundos freqüentados pelos personagens da história: “na favela, não tem porteiro, nem câmera e nem assalto”. Os

comentários, quase didáticos do personagem, seguem situando o telespectador entre os universos da favela e do asfalto. O personagem apresenta as diferenças entre os prédios de ricos e o morro. Fala de seguranças fardados e soldados de traficantes. A narração parece objetiva e distanciada, bem de acordo com regras do épico, no entanto, o narrador não sabe o que acontecerá no futuro. A situação dramática que virá contradiz o texto do personagem. Na manhã seguinte à da visita ao apartamento do patrão da mãe, ao descer o morro, Acerola foi assaltado.

No drama, estamos mergulhados na cena, nas lutas dos heróis. Com os comentários épicos, damos um passo atrás. Estamos ao mesmo tempo dentro e fora da cena, somos espectadores e críticos, não nos permitimos embarcar totalmente nas emoções propostas. Tornamo-nos espectadores divididos (SARAIVA e CANNITO, p.69).

Em outra sequência do episódio, quando “estoura” um tiroteio na favela, a narração em off de Laranjinha põe o espectador a par dos conflitos do morro: *“tiro assim, sem aviso, é sinal de guerra com os ‘alemão’. Aqui na parte baixa da favela, quem manda é o pessoal do BB. Lá em cima é a área do Waldir Mocotó. A boca dele vende menos porque viciado só pode entrar por cima, e é bem mais difícil de entrar. A voz do garoto é “coberta” por uma computação gráfica que ilustra e complementa a explicação. Dessa vez, diferente da animação do caderno de Acerola no início do episódio, o recurso não aparece inserido a uma situação dramática. A intervenção é mais radical, enxertada no desenrolar do drama. A mediação se faz evidente, sem disfarce.*

No final do episódio, um clipe com fotos e trilha sonora mostra o passeio ao museu da turma de Laranjinha e Acerola. Só o fato de as cenas surgirem na tela como projeções de imagens fotográficas já remete ao passado, a um passeio já acontecido e não acontecendo. Encerrando o programa, os dois protagonistas comentam, em off: Acerola: *a coroa era bem maneira*, Laranjinha: *eu achei meio mixuruca*. Eles usam o passado como o tempo verbal das frases. Os dois narradores, agora, claramente contam uma história já vivida.

No programa de estréia, a voz em off dos dois protagonistas é usada em “tempos” diferentes; às vezes no presente, como espécie de “pensamento” que reage e complementa a ação dramática, e outras vezes do futuro, narrando acontecimentos já passados. Quanto à função, ela também é variável, além de funcionar como um comentário reflexivo dos dois garotos sobre as situações dramáticas nas quais estão envolvidos; recorrentemente, a voz deles é didático-explicativa, situa o telespectador naquele universo que não lhes seria comum, nestes casos, volta e meia, as palavras soam falso na boca dos garotos (vem de “fora para dentro”), denunciando o interesse da “produção” em transmitir determinado discurso sobre o morro.

A segunda temporada de *Cidade dos Homens* é certamente a mais rica em “improvisações”, complexidades narrativas e “impurezas” genéricas. Sobre o episódio *Sábado*, um tanto já foi escrito no primeiro ato desta dissertação, o programa retorna agora para ser encarado, principalmente, sobre a ótica da teoria dos três grandes gêneros.

Em *Sábado*, o tempo presente do drama é a noite do baile *funk*, mas o programa frequenta passados diversos, uns mais próximos da situação dramática condutora, outros mais distantes. O episódio começa com imagens, em telas divididas, do baile, noite de sábado, em que se passa a ação principal da história. As vozes em off dos protagonistas, coladas às imagens “do presente”, explicam, como de costume, ao telespectador, como se dão as relações naquele “microuniverso”. O tempo da narração está indeterminado por alguns instantes, pode levar a crer que eles estão na festa, comentando a situação diante dos seus olhos. Logo se nota que os dois falam de outros lugar e tempo. Um passado próximo. Os personagens estão, cada um em sua casa, na frente do espelho, dando os últimos “arremates” no visual e “refletindo” sobre a festa para a qual eles ainda irão. As vozes que estavam em *off* viram “*in*” em um dado momento, saem direto da boca dos personagens, que falam para si mesmos, no espelho, mas também para o espectador. No meio das falas, os protagonistas deixam de olhar para as suas imagens refletidas e encaram a câmera, falam para a audiência: *meu nome é Luis Cláudio, meu Nick é Acerola. Sou bonito hein, cara, aí, meu nome é Laranjinha* 📺. A

“mirada” para a câmera de Laranjinha e Acerola provocam um certo distanciamento, pois revelam a medição, como fazia Godard em *Acosado*, através do olhar de Belmondo para a câmera, dirigindo-se ao espectador; mas, por outro lado, contribui, entre tantas outras estratégias, para aproximar e estabelecer intimidade entre a audiência e os dois protagonistas. No caso das ficções seriadas, principalmente aquelas fundamentadas mais na construção dos personagens do que na tessitura da trama – contrariando a máxima aristotélica - o modo como se constrói a relação entre telespectador e os “heróis” é determinante.

Em *Sábado*, Laranjinha, Acerola e a “câmera” contam uma história sob pontos de vista que nem sempre são coincidentes. O “narrador” câmera, por exemplo, chega antes ao baile do que os narradores personagens: já mostrou a festa enquanto Laranjinha e Acerola ainda estavam em casa, (ad)mirando-se no espelho.

Quando Laranjinha e Acerola se encontram, em uma das vielas do morro, para descerem juntos para o baile, os pontos de vista da câmera e dos personagens coincidem. Já na festa, Laranjinha, ao explicar as particularidade do baile e apresentar os personagens envolvidos naquela noite, transforma-se no “dono” do olhar da câmera, ela está sob sua direção, mostra o que ele diz: *os cavalheiros pagam 2 e as damas entram de graça, depois da meia noite o preço aumenta* 📺.

Esta narração compartilhada entre a câmera e os personagens está presente no episódio inteiro. Às vezes, a câmera e os protagonistas passeiam separados pelo baile, outras tantas, vivem juntos as situações dramáticas. Por exemplo, em um drama paralelo às investidas “amorosas” dos dois garotos, uma jovem, que criou confusão na festa, é castigada, tendo o cabelo cortado pelo pessoal do movimento. Laranjinha e Acerola estão alheios àquele acontecimento, mas o telespectador assiste à garota ser penalizada por “desordenar” o baile.

No momento, já comentado no tópico sobre o “jazz”, em que Laranjinha “delineia” para o telespectador os perfis dos “personagens” do baile, a câmera,

sob as “ordens” do garoto, encontra e enquadra a “pessoa” sobre quem o personagem “fala”, em *off*: *esse aí, ó, é o Queiroz, que traz mulher para nós*. Em primeiríssimo plano e *slow motion*, acompanhados por ambiência sonora bastante diferente da do baile, o Queiroz se exprime: *eu penso em sexo 27 horas por dia, será que isso é normal? Às vezes eu penso que sou doente*. Sob os aspectos genéricos, pode-se considerar, sem grandes riscos, que o recurso promove a passagem de um terreno fronteiro entre o dramático e o épico (enquanto Laranjinha está em cena, “apontando” e apresentando personagens, através de um texto em *off* que diz ao telespectador, e não aos outros personagens que compõem à situação “dramática”, sobre as características de um sujeito em plena ação no baile) para o território do lírico (quando o “eu” que fala externa seus sentimentos mais íntimos).

O gênero lírico foi mais acima definido como sendo o mais subjetivo: no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo. A manifestação verbal "imediata" de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica (ROSENFELD, 1985, p.22).

Ainda que o “problema” de Queiroz advenha muito mais do corpo do que da alma, o seu depoimento não deixa de ser a expressão lírica de um estado subjetivo e interior. A frase *“penso em sexo 27 horas por dia”* não se refere a uma história com começo, meio e fim, diz respeito ao sentimento que arrebatou o “falante”.

O eu (lírico) não diz "apavorado acordei"; isso daria à recordação um cunho narrativo: há certo tempo acordei e aconteceu-me isto e aquilo. Mas o "eu acordo" e o pavor associado são arrancados da sucessão temporal, permanecendo a margem e acima do fluir do tempo, como um momento inalterável, como presença intemporal (p. 24).

Em outra sequência, ainda mais escancaradamente lírica, “chove” em Acerola quando ele toma um fora de Cristiane. Sobre tais “plasmações” dos estados internos do eu lírico, explica Rosenfeld (1985), “a chuva não será um acontecimento objetivo que umedeça personagens envolvidos em situações e

ações, mas uma metáfora para exprimir o estado melancólico da alma que se manifesta” (p. 23)

Mais adiante no episódio, perto do final, quando a Poderosa avança palco acima e “tasca” um super beijo em Acerola, o texto da voz em *off* do garoto deixa claro que ele já sabe o que vai acontecer, ele conhece o futuro: “já sentiu o beijo” antes de o telespectador assisti-lo - parece um contador de história que organiza ao seu modo a narração dos acontecimentos, pois já “viveu” o futuro. A cena - ou situação dramática - que está à mostra, “sob” a voz de Acerola, é de um tempo diferente do da narração: está no pretérito. Mas, por outro lado, ele não é um narrador onisciente, pois não sabe que a Poderosa escolheu, por desilusão, beijar o garoto “*mais chinfrin, mais sem graça do baile*”. Parte da história é contada pelo narrador-personagem, mas certas motivações são do conhecimento da audiência, através de procedimentos próprios à dramática, e não estão sob a ciência do protagonista. “*Eu acho que fico iluminado quando estou dançando, para uma mulher **dessa** subir no palco **daquela maneira**, só pode ser algo que eu nem posso explicar*”, diz a voz de Acerola. Os tempos da frase são confusos como os do episódio; o menino diz “uma mulher dessa” enquanto aparece na tela, em primeiro plano, a Poderosa caminhando em direção à ele, mas “daquela maneira” na hora em que o espectador está assistindo à Poderosa subir no palco. Há descolamento entre dois tempos: um mais dramático, o outro, tendendo ao épico.

Há ainda, em *Sábado*, a remissão, através de *flashback*, a um passado mais distante, diurno, em contraposição ao “tempo” da noite em que se desenrolam as ações no “presente” da história. Acerola está no palco, dançando, de lá, ele critica em *off* a postura do parceiro: “*Laranjinha vem para o baile só para ficar dando em cima de mulher, fica cheio de gracinha de uma por uma, coitado, é o maior otário, **aqui no palco**, as coisas funcionam no atacado, olha só, todas estão olhando para mim*”. O “aqui no palco” aproxima o tempo da voz em *off* da ação que se vê. O garoto continua: “*mas eu não estou afim de nenhuma delas, meu negócio é a Cristiane, essa é que é o meu número*”. Corte seco para o *flashback*, Acerola e o seu “bonde” ensaiam a coreografia que vão apresentar no baile. Surge Cristiane, em *slow motion*, embalada pela voz de

Tim Maia, “*eu amo você, menina...*”. Ela desce o morro acompanhada por um homem mais velho. Até então, tanto para o garoto apaixonado quanto para o espectador, seria o pai da menina. Quando Acerola vê, no baile, o suposto pai de Cristiane chegar e beijá-la na boca, as mesmas cenas da garota com o homem mais velho retornam. Dessa vez, na trilha sonora, Paulinho da Viola canta “*sofrer não faço outra coisa da vida...*”. A mudança da trilha indica que os sentidos dos *flashbacks*, embora apresentem as mesmas cenas, estão vinculados aos sentimentos do protagonista, é um recurso subjetivo 🎨. No primeiro momento, ele sabe menos do que no segundo. O personagem, apesar de ser uma espécie de narrador, já que é através da sua condução que a história vai sendo enredada, não conhece, desde o início, o futuro; suas descobertas estão em curso. Ele até já “viveu”, no instante da narração, alguns “futuros próximos”, como no exemplo do beijo da Poderosa, mas não tem a posse da história inteira. Essas estratégias, que fazem alternar os lugares e os tempos da narração, descritas através dos exemplos presentes em *Sábado* e *A coroa do Imperador* (muitos deles já destacados, sob outros aspectos, no primeiro ato e aqui relacionados mais diretamente à teoria dos gêneros) podem ser notadas, em maior ou menor grau, praticamente em todos os episódios da série.

Em *Foi sem querer*, episódio no qual Acerola descobre que vai ser pai, Laranjinha anuncia ao telespectador a gravidez de Cristiane mesmo antes de ser mostrada a cena em que a garota vê o resultado do “teste de farmácia” feito por ela no banheiro da escola. Laranjinha está “passando uns tempos” fora da favela, pois se meteu com a namorada de um bandido. O tio dele é segurança de um parque de diversões e ele está morando lá. O início da história é todo narrado, com distância e objetividade, pelos dois protagonistas. Acerola conta a história de como Laranjinha foi parar no parque e Laranjinha apresenta Cristiane ao telespectador e narra a trajetória do casal de namorados: *esta é a Cristiane, tchutchuca esperta, para sorte do Acerola, ela sempre foi a melhor aluna da classe, é que ela sonha alto, quer ser aeromoça, mas por enquanto vôo de avião é só com Acerola*. Laranjinha não está “por perto” nas cenas que “acompanham” a sua narração. A frase “*esta é a Cristiane*”, por exemplo, é ilustrada por imagens da personagem criança, na creche da comunidade. Nas

cenar de Acerola pedindo “cola” para Cristiane durante uma prova, coladas ao off “*para sorte de Acerola ela sempre foi a melhor aluna da classe*” não aparece Laranjinha. O personagem fala de um outro tempo, no futuro, as cenas estão organizadas a serviço de uma “narração épica”, não se desenvolvem ações dramáticas através do “embate de personagens”. O vôo de avião do casal é em um brinquedo do parque de diversões: “*depois que eu apresentei o parque para eles, os dois vivem aqui*”, Laranjinha segue contando a história. Ainda no parque, Acerola acerta no tiro ao alvo e ganha um urso de pelúcia para a namorada. A voz em off de Laranjinha facilita o entendimento da metáfora visual: “*o Acerola anda bom de mira, bom até demais. Daqui a pouco eles vão fazer uma descoberta que vai mudar a vida deles para sempre*”. Laranjinha então já sabe da gravidez de Cristiane 📺.

Esse “momento épico” dura mais ou menos 5 minutos, daí em diante, a narrativa caminha em direção ao terreno dramático. Acompanha-se, através de cenas em que os personagens estão em ação vivendo os seus dramas, a agonia de Cristiane com o atraso da menstruação. Quando Cristiane está no banheiro da escola fazendo o teste de gravidez, a voz em off de Laranjinha se pergunta: “*Grávida aos 14 anos, a Cristiane não ia dar esse vacilo, ou iria?*” 📺. O “narrador” agora sabe menos do que sabia antes. A gravidez que ele tinha “anunciado” no primeiro bloco do programa, agora é uma interrogação na cabeça do personagem, é dependente do resultado do exame.

Ainda que seja quase irresistível o desejo de continuar pontuando, em outros episódios da série, essas “subversões” genéricas; para que este percurso não se alongue mais do que o necessário e transforme-se em uma “barriga” na narrativa desta dissertação, tentarei, ao menos por enquanto, encarar os exemplos já descritos como suficientes para que se creia que tais procedimentos sejam estratégia recorrente em *Cidade dos Homens*. Alguns desses “deslocamentos” já foram, inclusive, apontados no tópico *Uma cidade jazzística*. Seguindo o “modelo” de enredamento da série, bem caberia aqui um *flashback* em direção ao ato anterior deste trabalho, para que o que já fora por lá apresentado reaparecesse agora, incrementado pelas contribuições de Rosenfeld.

Tão presentes quanto os “trânsitos” entre o dramático e o épico são os momentos em que traços líricos podem ser destacados nos episódios de *Cidade dos Homens*. Em *Buraco quente*, quando Espeto, um bandido “quase do bem”, primo de Laranjinha, leva um tiro na perna e está caído no meio da mata, escondido dos “canas”, toca na trilha sonora: “*que medo, medo, dá medo, que medo, medo que dá*” (Medo, de Beto Villares). A letra e a melodia da música comentam “liricamente” o sentimento do bandido abatido. Para completar a “plasmação das vivências intensas” do eu em foco, mudam as cores da cena, as imagens ficam artificialmente azuladas. A alteração da cor também parece constituinte e reveladora do estado de alma do personagem. “A treva, o luar, o mar se fundem por inteiro com o *eu* lírico, não se constituem em um mundo à parte, não se emanciparam da consciência que se manifesta. O universo se torna expressão de um estado interior” (ROSENFELD, 1985, p.23).

Flashback para aprumar o leme: no primeiro ato desta dissertação, está escrito que o “o ponto de partida (deste estudo), o porto para o qual tentava sempre retornar quando perdido em mar aberto, era aquele erguido sobre o desejo inicial de compreender quais elementos do texto audiovisual da série faziam-me apostar na hipótese de que o programa era repleto de ‘qualidades’”. Está lá também explícito o meu aceite à provocação de Arlindo Machado (2000) segundo a qual se deve ajustar a mira para os trabalhos audiovisuais produzidos e veiculados pela televisão, especialmente para aquelas obras que se destacam “para fora da massa amorfa da trivialidade” (p.19).

Esse passeio pelos bosques do dramático, do épico e do lírico, guiado por estratégias notáveis nos episódios de *Cidade dos Homens* e fundamentado em Rosenfeld, teve lugar nesta análise, pois acredito que contribui para legitimar a hipótese de que a série desenvolve mecanismos narrativos - se não exatamente inovadores, dada a dificuldade de localizar inovação no que diz respeito aos modos de se contar histórias - ao menos diferenciados, quando comparados com outras obras de ficção seriada produzidas para a televisão, especialmente para a TV aberta. Mais instigante ainda é o fato de que todas

essas “experimentações” foram muito bem aceitas pela audiência, pelo “grande público”, haja vista o sucesso alcançado pela série.

Cidade dos Homens consegue habitar e, talvez alargar, competentemente, os limites que em geral separam sofisticação e complexidade dos “sucessos de bilheteria”. Equilibra-se bem “em cima do muro”, no melhor sentido da expressão. Articula alguns procedimentos inovadores com outros tantos velhos conhecidos da audiência, tempera o “feijão-com-arroz” com nobres especiarias. “Cada filme, cada classe o género, tiene un especial sabor, un color particular, consecuencia del modo peculiar como se combinan los elementos y la cantidad y calidad de los ingredientes en juego” (GOMES, 2004, p. 99) O percurso pelos grandes gêneros foi um método, eleito entre outros possíveis, para tentar enxergar com mais clareza certos ingredientes especiais presentes na receita dos “biscoitos finos” saboreados pela “massa”.

A “impureza” genérica constatada e analisada em *Cidade dos Homens*, por si só, não lhe atribui valor; o que motivou esta investigação foi o êxito do “jogo” proposto. Por outro lado, a impossibilidade de identificar com precisão os procedimentos narrativos dos episódios em algum dos três grandes gêneros não desqualifica o caminho (per)seguido.

Tais exceções apenas confirmam que todas as classificações são, em certa medida, artificiais. Não diminuem, porém, a necessidade de estabelecê-las para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação (ROSENFELD, 1985, p.18).

2.6 Do cômico ao melodramático, com desfecho farsesco

Como já exposto e repetido ao longo deste texto, nos releases oficiais de divulgação de *Cidade dos Homens* e nos textos do encarte dos DVDs, a série promete ao espectador “uma comédia com um toque de drama e realidade sobre uma comunidade do Rio de Janeiro”. Ainda que seja “necessário colocar, à entrada do jogo, que a atribuição de uma determinada etiqueta a um determinado texto é uma operação muito mais arbitrária do que pode parecer” (JOST, 2004, p. 31), e para além da funcionalidade cotidiana de tais rotulações,

a caracterização da série como sendo uma comédia com ingredientes de drama e realidade serve como um bom ponto de partida para a análise seguinte.

Tanto quanto no caso dos termos *dramático*, *épico* e *lírico*, as palavras *comédia*, *drama* e *realidade* “padecem” sob os mais variados usos e acepções. No caso deste estudo, e a propósito da tentativa de enquadrar a série e perceber a quais tradições narrativas ela filia-se, serve-nos muito bem algumas considerações de Northrop Frye (1973) acerca da ficção cômica.

O tema do cômico é a integração da sociedade; toma usualmente a forma da incorporação, nela, de uma personagem fundamental (p.49). A ação da comédia move-se assim no sentido da incorporação do herói à sociedade à qual ele naturalmente se ajusta (p.50). O herói cômico obterá o seu triunfo, seja sensato ou tolo o que ele tenha feito, honesto ou vil (p. 49). Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói da maior parte da comédia e da ficção realística (p.40).

Ao assim definir a comédia e os seus heróis, as palavras de Frye abarcam o tema central de *Cidade dos Homens* e aproximam Laranjinha e Acerola dos personagens cômicos. No texto do autor, como no release do programa, aparecem juntas “comédia” e “ficção realística”. Em outros termos, inclusive “cantarolando” com Gilberto Gil, Saraiva e Cannito (2004) dizem o mesmo que Frye e facilitam ainda mais a localização da *Cidade dos Homens* em ambiente cômico:

Tudo, tudo, tudo vai dar pé: somos capazes de lidar com isso. Vai ser preciso inteligência, coragem e ação coordenada. São problemas complexos, mas viver é isso, né? Encarar os problemas e resolvê-los. A essa visão solar damos aqui o nome de *cômica*: se tudo pode ser ajeitado, podemos rir disso tudo, ainda que haja momentos duros, sem a menor graça (p.84).

Os episódios da série, em linhas gerais, tratam da dialética entre o “enfrentamento” - nunca radical - e a integração - quase sempre viável - dos protagonistas com o meio em que vivem. A favela, a sociedade e os seus *modus operandi* são os principais obstáculos na trajetória dos dois garotos. Ao

mesmo tempo, ajustar-se e desenvolver mecanismos de sobrevivência no morro e na cidade do Rio de Janeiro são os objetivos, ao fundo, motivadores das aventuras e peripécias dos meninos. E, para tanto, para ultrapassar as barreiras, eles lutam com as armas da gente comum. São sensatos e tolos, frequentam a fronteira entre a honestidade e a vilania. Melhor dizendo, para usar palavra que define um procedimento pelo qual o brasileiro tem particular simpatia, eles triunfam pela *malandragem*. Então, sob o ponto de vista estrutural, a série *Cidade dos Homens* é uma obra cômica.

Há uma distinção geral entre ficções nas quais o herói se isola de sua sociedade, e ficções nas quais ele se incorpora nela. Esta distinção é exprimida pelas palavras 'trágico' e 'cômico', quando se referem a aspectos do enredo em geral e não simplesmente a formas de drama" (FRYE, p.41-42).

"A tragédia é composta pelo desenrolar implacável de uma situação dramática que não permite solução" (Saraiva e Cannito, p. 91). Mesmo adotando as acepções mais "vulgares" e adjetivas das palavras *tragédia* e *comédia*, ainda assim, *Cidade dos Homens* vincula-se muito mais ao riso do que ao choro. Quanto ao "tom", pensando como sugerem Saraiva e Cannito (2004), em "quatro reinos do drama" - a tragédia, a comédia, o melodrama e a farsa - há variações, na série, de um episódio para o outro e até de uma sequência para a seguinte no interior da mesma história. "Num enredo de estrutura cômica - que permite a solução dos conflitos - pode haver, por exemplo, um momento em que tudo parece perdido, sem solução. Ou seja, um momento de tom trágico" (p. 85).

Sobre as variações tonais, raros são os momentos em que o telespectador sente o "gosto" da tragédia. Mesmo quando, em alguns episódios, determinada situação dramática tende para a impossibilidade de ser solucionada, o evento trágico ameaça abater-se sobre outros personagens, nunca põe em risco direto os dois protagonistas. A exceção que confirma esta regra ocorre no episódio *Correio* e será descrita e analisada mais adiante. Dentro da estrutura geral cômica de *Cidade dos Homens*, o outro tom mais recorrente é o melodramático, principalmente na terceira temporada e em alguns episódios da quarta.

Mas antes de ilustrar essa mudança de tom perceptível na série, principalmente nas duas últimas temporadas, é importante uma análise sobre a estrutura geral, ou modelo, sobre a qual se organiza a serialização em *Cidade dos Homens*. Para tanto, resgatemos, para este momento do texto, aquele personagem que buscava numa locadora de DVDs uma série televisiva para aplacar a solidão de um final de semana chuvoso. Lá, na locadora, diante das inúmeras prateleiras dedicadas às ficções seriadas, alguns critérios devem ser por ele levados em conta antes da escolha definitiva.

Por exemplo, se o sujeito ainda tem a esperança de que um telefonema interessante possa tirá-lo de casa, ou melhor ainda, possa atrair uma companhia para dividir com ele as emoções da série alugada, melhor levar *CSI*³² ou *House*³³. Os episódios das duas séries são predominantemente independentes uns dos outros, cada programa oferece uma história com começo, meio e fim. O doutor House vai sempre desvendar um complicado caso clínico e a equipe de investigadores sob o comando de Grisson vai quase que invariavelmente descobrir a verdade de um ou mais crimes. Isso significa que se o nosso personagem receber um repentino convite para sair, as duas séries não seriam um obstáculo, pois ele não estaria curioso por saber o que vai acontecer no episódio seguinte. Melhor ainda, se ele receber uma visita, ela pode acomodar-se com ele no sofá e assistir a um ou dois episódios sem precisar de explicações sobre o que aconteceu antes, nem lamentar não ver os seguintes, caso os planos dos dois avancem para um outro caminho.

³² *CSI* (Crime Scene Investigation) é uma série dramática muito popular do canal norte-americano CBS. A série é centrada nas investigações do grupo de cientistas forenses do departamento de criminalística da polícia de Las Vegas, Nevada. Estes cientistas, designados CSI's (Crime Scene Investigators), desvendam crimes e mortes em circunstâncias misteriosas e pouco comuns.

³³ *House* é uma aclamada série médica norte-americana exibida originalmente nos Estados Unidos pela Fox. O personagem principal é o Dr. Gregory House. House é um infectologista e nefrologista que se destaca não só pela capacidade de elaborar excelentes diagnósticos diferenciais, como também pelo seu mau humor distanciamento dos pacientes.

Agora, se o nosso personagem já deu o jogo por perdido, já “jogou a toalha”, melhor mesmo alugar *Roma*³⁴. Os episódios da série, ainda que cada um deles tenha um tema principal e ordenante, terminam sempre em aberto, com gancho para o seguinte. Há a existência de uma linha narrativa que se sucede ao longo dos programas. O sujeito solitário ficará prisioneiro dos personagens e da história da Roma antiga por longas horas seguidas se quiser mesmo sentir o gosto de chegar ao final. E ainda que ele veja uma temporada inteira, ainda que lá, no último episódio da temporada haja um satisfatório fim, haverá por lá também o anúncio de que outras questões só serão resolvidas na temporada seguinte.

A historinha acima serve para introduzir uma questão muito estudada por diversos autores e importante na análise sobre *Cidade dos Homens*, porque o programa adota, ao longo das quatro temporadas, dois modelos bem distintos de serialização, tendo em vista os diferentes mecanismos através dos quais um episódio se relaciona com os outros no interior de uma ficção seriada. Segundo Arlindo Machado (2000),

existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos” (p.84).

A telenovela seria o produto exemplar deste primeiro tipo. Logo nos capítulos iniciais, é apresentado ao telespectador um conflito principal, que desequilibra a vida dos protagonistas, e a narrativa inteira se desenvolve no sentido de “restabelecer o equilíbrio perdido” (p.84). “No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa” (p.84). Seguindo este modelo, os acontecimentos de um episódio não interferem no seguinte. Do espectador não é cobrada uma dedicação assídua para que a série seja bem compreendida. Os episódios podem, inclusive, ser vistos fora de ordem sem perdas para a audiência.

³⁴ *Roma* é uma série de televisão estadunidense. A série foi produzida na Itália pela rede de televisão BBC, do Reino Unido, HBO, dos Estados Unidos, e RAI, da própria Itália. É baseada em acontecimentos históricos na antiga Roma entre os anos 52 e 44 a.C.

Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores (p.84).

Omar Calabrese (1988), mais rigoroso e atento aos detalhes sutis acerca da “estética da repetição” descreve cinco modelos nos quais ele distribui e enquadra diferentes obras produzidas em série para a televisão. A profusão das séries televisivas e suas particulares diferenças acerca do modo de fazer com que os episódios se relacionem permitem o esboço de incontáveis modelos de serialização quanto mais minuciosa for a análise. Para este trabalho sobre *Cidade dos Homens*, no entanto, bastam os três descritos por Machado (2000) e dois dos cinco apresentados por Calabrese. Segundo este autor, “o modelo imperante” é aquele segundo o qual

a estrutura dos episódios era sempre a mesma: cada episódio era uma história completa e a série não era dotada de história. A série, em suma, era programável até o infinito, porque o tempo de cada história é meta-histórico, sempre igual a si mesmo, e nenhum episódio traz memória dos outros (p.50).

O outro modelo descrito por Calabrese, e que interessa a esta análise, tem por principais características a repetição em cada episódio do modelo do programa precedente e a alteração do tempo da série.

Dito por palavras mais técnicas: enquanto toda a série é construída segundo um único programa narrativo que prevê uma sanção final, cada episódio é forjado segundo programas narrativos habituais. As personagens têm um passado e um futuro; o seu futuro é o restabelecimento da ordem legítima das coisas. Cada história, então, embora autônoma, coloca-se como uma etapa parcial de um objetivo final (p.52). (...) Não se pode então perder o apontamento semanal sem que nada aconteça. Existe um vínculo de continuidade, mas que, no entanto, mantém o significado da história isolada, mesmo para o espectador ocasional. (p.53)

Nas primeira e segunda temporadas de *Cidade dos Homens*, os episódios são independentes uns dos outros, as histórias de cada um deles tem começo meio e fim, não interferem nas seguintes e nem cobram o conhecimento dos acontecimentos das anteriores. Em *A Coroa do Imperador*, primeiro episódio, o ponto de partida das situações dramáticas é a sala de aula de uma escola pública, e o conflito mais forte tem a ver com a saúde frágil da avó de

Laranjinha. No programa seguinte, a escola não aparece, nem se faz remissão à doença da avó do protagonista. Em o *Cunhado do Cara*, o namoro de Mirna, irmã de Acerola, com um traficante é o detonador das situações dramáticas, Mirna quase que desaparece dos outros episódios. *João Victor e Uólace*, último programa da primeira temporada, se desenvolve fora do morro: nem o cenário típico da favela, comum aos três episódios anteriores, é mantido. Diferentemente também dos outros, não há um problema palpável que careça de solução através das artimanhas dos protagonistas. *João Victor e Uólace* é sobre aproximações e distanciamentos entre adolescentes do morro e outros de classe média. Assiste-se ao desenvolvimento de questões relacionadas ao cotidiano dos personagens e sobre quais aspectos esse dia-a-dia os iguala ou os diferencia.

Na segunda temporada, a mesma estrutura de independência se mantém ainda com mais radicalidade. Em *Sábado*, primeiro episódio, Acerola está perdidamente apaixonado por Cristiane - com direito a sofrimento sob trilha de sonora de Paulinho da Viola, “sofrer não faço outra coisa da vida”. Na noite do baile de *Sábado*, Acerola se mostra completamente desajeitado com as mulheres. Não consegue aproximar-se da amada, engrenar um conversa, por em curso uma cantada. Em off, o garoto comenta a sua dificuldade: “*Caraca, eu não consigo dizer nada para ela, parece tão fácil, todo mundo consegue... eu sou um babaca, um idiota, um burro*” 📺.

No episódio seguinte, Acerola está encantado por uma outra garota, que mora no morro, chamada Suelen. Não há nenhuma referência ao “grande amor” do programa passado. Para descolar ainda mais no tempo os dois episódios, Acerola se aproxima com desenvoltura da garota quando a encontra em um ponto de ônibus, muito diferente do menino travado e tímido da noite no baile de *Sábado*. Acerola: “*você não mora na 25?*” Suelen: “*Moro. Você mora por lá também, né? Eu já te vi por lá. Você está me seguindo?*” Acerola: “*Não, não, é que por acaso eu também venho aqui pro ponto, mesmo*”. Suelen: “*Mentira, eu vi você lá dentro no mercado me olhando*”. Acerola: “*É que eu tava te filmando*”. Suelen: “*Me filmando? Como assim?*” Acerola: “*É que eu to afim de dar um beijo na sua boca*” 📺.

Em *Tem que ser agora*, terceiro episódio da segunda temporada, Acerola tem uma namorada, Lidiane. Sobre Suelen, a garota de *Dois para Brasília*, nunca mais se terá notícia na série. Pelos diálogos e situações da história, sabe-se que o namoro já está firme há algum tempo. Laranjinha: “*aí, teu namoro com a Lidiane está firmão, né? Vai casar hein, moleque, perder a liberdade, vai ficar com mais ninguém, só a Lidiane...*” Acerola: “*É que eu já fiquei com mulheres demais*”. Laranjinha: “*Sei, agora quer sossego total*”. Acerola: “*Sossego que nada, cara. É que quanto mais tempo você fica com a menina, mais as coisas rolam entendeu?*”. No quarto episódio da temporada, *Os ordinários*, o sério namoro de Acerola nem é mais lembrado.

A *estréia*, primeiro episódio da terceira temporada, marca o início de um novo modelo de serialização em *Cidade dos Homens*. Os acontecimentos desta história influenciarão todas as seguintes. O programa começa em ambiente escolar, como em *A Coroa do imperador*, mas dessa vez, é hora do recreio. Na quadra de esportes do colégio, meninas e meninos, em grupos separados, conversam sobre namoro, beijo na boca e primeira vez. “*Aí, Cris, conta só para mim, você já desenrolou ou tá enrolada ainda com o Acerola, hein?*” Cristiane: “*O quê que vocês entendem de desenrolar? Vocês nunca beijaram na boca. Vai tentar beijar na boca depois vocês falam comigo*”. A terceira temporada começa com uma informação nova, Acerola e Cristiane estão namorando. Ninguém viu como se “desenrolou” o processo de aproximação entre os dois. Desde a noite no baile em que Acerola sofreu com a descoberta de que o “pai” de Cristiane era na verdade um namorado mais velho, a menina estava sumida da série. Em *A estréia*, pela primeira vez na série, faz-se referência direta às histórias de programas anteriores.

Os garotos conversam sobre os seus planos para a noite de forró no morro. Acerola está com a casa vazia, já que a mãe viajou com os patrões. Acerola: “*Vai ter forrozinho no morro, não vai? O que a galera vai fazer? Cada um vai catar a sua mulherzinha e vai levar lá para casa... dessa vez, nem a Poderosa escapa*”. Caju: “*Você e a Poderosa? Valeu Acerola*”. Laranjinha: “*Cumpade, nem eu pego a Poderosa, tu quer tirar essa onda?*” Acerola: “*Eu já peguei... se*

lembra?”. Entra, então, um *flashback* da cena do beijo, iluminado por fogos de artifícios, no palco do baile funk, em *Sábado*, primeiro episódio da segunda temporada. Na noite do forró, reaparecem Espeto, o ex-bandido que deixou o “movimento” em *Buraco quente* (último episódio da temporada anterior) e Zuleide, a namorada que o incentivou a abandonar a vida do crime. O casal está de volta ao morro, com a permissão de Madrugadão, o chefe do tráfico: “*Fica de neurose não, parceiro, o morro é teu, fica na tranqüilidade, fé em Deus, morô?*”. Espeto e Zuleide transformam-se em coadjuvantes presentes nos outros episódios. Ela trabalha na creche da comunidade e será a conselheira de Cristiane quando a garota não sabe o que fazer diante do atraso da menstruação; e ele monta uma rádio comunitária na qual Acerola vai trabalhar. Em *Hip Sampa Hop*, por exemplo, a viagem dos protagonistas para São Paulo é motivada pela compra de um transmissor para a rádio de Espeto. Nas temporadas anteriores, não havia investimento na trajetória de nenhum outro personagem, só nas de Laranjinha e Acerola.

A noite do forró termina com Laranjinha tendo a sua iniciação sexual conduzida pelas mãos experientes da Poderosa. No final do episódio, Acerola e Cristiane transam pela primeira vez e Laranjinha tem que fugir do morro por ter ficado com a “mulher de Paçoca”, soldado do tráfico. Em *A estreia*, acontecimentos de programas anteriores são organizados, em *flashbacks*, a serviço de um enredo que conduzirá a trajetória dos personagens dali em diante. O primeiro programa da terceira temporada, mais do mostrar a primeira vez dos dois protagonistas, é também a estréia da série em outro modelo das ficções seriadas.

A passagem da série, de um modelo no qual os episódios são independentes uns dos outros, sem a existência de uma linha geral condutora da narrativa, para uma outra estrutura, na qual os acontecimentos de uma história interferem diretamente no desenrolar das ações seguintes, tem relação com uma mudança nas estratégias produtivas. Ao invés de manter o mecanismo, notável nas primeira e segunda temporadas, de se alterar roteiristas e diretores de um episódio para o outro, montou-se uma equipe de roteiristas que assina todos os programas. Os nomes de Newton Cannito e Leandro Saraiva passam a ser

presenças garantidas nos créditos dos episódios da terceira temporada. Os diretores continuam alternando-se, mas a constância de uma mesma equipe de roteiristas impõe à série uma unidade mais regular do que nas duas temporadas anteriores.

Foi sem querer, segundo episódio da terceira temporada, já começa com referência direta à história do programa anterior. Nos minutos de apresentação, diz Acerola em off: “*Laranjinha sempre foi muito mimado, é mãe, avó, tia, irmã, prima, um perfeito reizinho no meio da mulherada, mas hoje está tendo que se virar sozinho, tá passando uma temporada forçada fora do morro, mas também, cara, quem manda ele se meter com mulher de bandido?*” Do off, corte para *flashback* com imagens da Poderosa, insinuante, e de Paçoca, de arma na mão, cenas do episódio anterior. Já a narração de Laranjinha está relacionada à primeira transa do casal Acerola e Cristiane e introduz o problema que virá, a gravidez da menina: “*O Acerola anda bom de mira, bom até demais, daqui a pouco eles vão fazer uma descoberta que vai mudar a vida deles para sempre*”.

No mesmo episódio, apresenta-se também um conflito condutor para Laranjinha. No parque de diversões onde ele está “passando um tempo” trabalha Deco, um ex-namorado da mãe do garoto e seu possível pai. Deco já fora apontado para o telespectador como provável pai de Laranjinha em *João Victor e Uólace*, último episódio da primeira temporada 📺. *Foi sem querer* amarra as pontas soltas e estabelece a paternidade - suposta e desconhecida de Laranjinha e iminente de Acerola - como fio que conduz e interliga os programas da temporada.

Quase no final do episódio, a conversa mais adulta e séria dos dois protagonistas até então demarca bem os conflitos que os acompanharão durante toda a terceira temporada e em alguns episódios da quarta. O momento talvez seja o primeiro forte indício de que o tom da série migrará do cômico para o melodramático. Não só pelo conteúdo do diálogo, mas também pela forma como é filmado. A câmera pára, o tempo é dilatado, as falas são separadas por grandes silêncios, o plano fechado no rosto dos dois faz ganhar

a tela, com força, o dilema dos personagens. Laranjinha, em sequência anterior à do bate-papo, tinha ouvido de Deco uma negativa sobre a sua suspeita paternidade: *“Qual foi, Uólace, pô, esse papo de pai é sério, maior responsa, véio, tô fora, sou teu pai não, cara”*. E Acerola não tinha conseguido o dinheiro necessário para que Cristiane fizesse um aborto em clínica de bacana. No parque de diversões, os dois se encontram. Laranjinha: *“quê que tu resolveu lá com a Cristiane?”*. Acerola: *“O dinheiro que eu arrumei, cara, não deu nem para entrar na porta da clínica”*. Laranjinha: *“E agora? O quê que tu vai fazer?”* Acerola: *“Não sei, cara, sou muito novo para ser pai. Acho que eu vou dar um tempo com a Cristiane”*. Laranjinha: *“Vai deixar ela cuidar do moleque sozinha? O moleque vai crescer sem pai”*. Acerola: *“Para que serve ter pai?”* Laranjinha: *“Eu queria ter um pai... que me ensinasse a fazer as paradas... levasse na escola... seu filho vai ser que nem a gente, sem pai... se virando sozinho... fazendo besteira direto”* 🎨.

Depois da última frase da conversa, sobe trilha melancólica, a câmera observa os dois de longe, parada 🎨. Corte para primeiro plano de Acerola rodando no carrinho de bate-bate. A câmera, presa ao carrinho, gira com Acerola, coloca o telespectador no “redemoinho” que capturou o garoto, Laranjinha vê, reflexivo, à distância, o amigo, em círculos, no brinquedo. A sequência é melodramática. Não há mais o riso solto dos dois. Nenhuma idéia mirabolante vai tirá-los daquela situação. No melodrama

o fundamental é criar uma situação através da qual o espectador possa compartilhar a sensação de solidão e desamparo do protagonista. O ‘mundo’ se contrapõe ao herói do melodrama como um bloco opaco, incompreensível e cruel que se abate sobre ele com a força cega e total de uma tempestade (SARIAVA e CANNITO, 2004, p. 85).

Ainda que algumas oitavas abaixo do tom descrito por Saraiva e Cannito, a situação dramática dos garotos, tal qual apresentada, habita, como nunca antes na trajetória da série, o reino do melodrama.

Vacilo é um só, terceiro episódio da terceira temporada, começa com a execução de Paçoca, o traficante “traído” por Laranjinha. O assassinato do


bandido libera a volta do garoto para o morro. Quando Tina, menina metida no “movimento”, com quem Laranjinha vai se envolver no episódio, dá aos protagonistas a notícia da morte de Paçoca, em *flashback*, aparecem imagens do episódio *A Estreia* (Paçoca perseguindo Laranjinha). Acerola comenta: “*você já pode voltar para o morro, mas vê se não vacila mais, não pega qualquer mulher, só pega as novinhas, chega de mulher de bandido*”. Em *flashback*, como lembrança de Laranjinha, imagens da transa com a Poderosa. Todos os episódios da terceira temporada referem-se aos anteriores, dão continuidade a uma história maior e em curso, cujo marco principal e ponto de partida podem ser identificados com a iniciação sexual dos protagonistas. O conflito central de *Vacilo é um só* diz respeito à aproximação de Laranjinha com o tráfico, através do seu namoro com Tina: “*Eu não quero ser mulher de bandido, não, eu quero ser bandida*”. Mas, mesmo tendo como foco principal uma história independente da questão maior sobre a paternidade de Acerola, o assunto não é abandonado no episódio. A gravidez de Cristiane avança, a gestação e os problemas que cercam a espera do bebê são conflitos paralelos do programa.


No meio do episódio, Acerola vê, de longe, Laranjinha de arma na mão pegando dinheiro na mão de um traficante. O garoto sai em correria pelas escadarias do morro em “missão de resgate”. Cordas na trilha sonora criam clima tenso e triste: “*Qual é Laranjinha o quê que tá se havendo, cara, tu virou bandido para ficar andando com ela? Responde, cara, qual é, cara? Tu virou bandido ou não virou? Me responde*” 🎬. Na terceira temporada, a comédia de aventura infanto-juvenil, subgênero no qual parecia se enquadrar a série, dá lugar a dramas mais adultos e de mais difíceis soluções. Quando ainda “crianças”, nas duas temporadas anteriores, o “mundo”, apesar de impor alguns obstáculos à vida dos dois, não chegava a ameaçá-los mais seriamente. Da terceira temporada em diante, as forças antagônicas são mais poderosas, acertam-lhes com mais vigor. Os protagonistas deixam de ser apenas personagens do reino cômico e passam a sofrer também as dores de uma regência melodramática.

Em *Vacilo* é um só há o mesmo recurso, utilizado no episódio anterior, da conversa séria dos dois amigos. A conversa concentra e sintetiza o problema central do programa. O modo de filmá-la e apresentá-la ao telespectador é o mesmo da anterior: câmera quase parada, planos fechados no rosto dos protagonistas, longas pausas dramáticas, cordas na trilha sonora dando “peso” à sequência. Acerola: “*Pô, Laranjinha, você não tem medo de se misturar com esses caras do movimento, não?*” Laranjinha: “*Medo de quê, Acerola, conheço todo mundo da boca, mané. Os caras são tranquilão, os caras são crias daqui, tudo nascido e criado aqui*”. Acerola: “*Tranquilão nada, cara, os caras matam*”. Laranjinha: “*Só Alemão e X9. Tu não vê o lado bom? Aqui no morro não tem estupro, não tem roubo, não tem briga*”. Acerola: “*Mas aqui é barra pesada, a gente já viu, né, se lembra?*” (*flashback* de Buraco quente, quando os dois assistem a um traidor ser executado pelos traficantes). “*Pô, Laranjinha, tu tá entrando para o movimento, cara?*” Laranjinha: “*nada a ver, cara, só fico lá com os caras de vez em quando*”. Acerola: “*E esse tênis aí, cara? Os caras estão te comprando. Daqui a pouco você está fazendo tudo que o cara mandar*”. Laranjinha: “*Cê tá viajando... o cara pediu para eu comprar um tênis para ele e mandou eu comprar um para mim, vou falar que não?*” Acerola: “*E aquela arma que tu tava lá em cima da laje? Quê que tu me diz disso? Larga essa mina, cara, essa mina está fazendo a sua cabeça, cara, esquece ela*”. Laranjinha: “*Me esquece, Acerola, fica me sufocando, cara, não fico falando da tua mina, pô... chatão, cara. Tua mina não ta grávida lá? Então, vai cuidar do teu filho, me esquece, cumpade*”. Acerola: “*Cara, tu sabe quanto dura um cara no movimento? Os caras morrem cedo, brother*”. Laranjinha: “*Mas eu não estou no movimento, e aí? Tu fica me sufocando a toa*”. Acerola: “*Se eu não puder falar, quem vai poder falar. É por causa do dinheiro, cara? Eu até entendo, a gente é sofridão, cara, que futuro a gente tem?*” Laranjinha: “*É né, mané, o quê que a gente vai ser? Lixeiro, pedreiro? Sei não, Acerola*” 📺. A conversa é longa, o ritmo é lento, o problema é sério. Diferente dos “dramas” das temporadas anteriores, os conflitos, e as suas possíveis conseqüências, relacionam-se com a vida inteira dos dois, não são pontuais, facilmente solucionáveis através de uma “idéia brilhante e esperta”.

No final do episódio, Laranjinha chega à conclusão de que a boca não é lugar para ele, que Acerola estava certo e Tina não valia a pena. Em *off*, Laranjinha resume a história: “*A Tina entrou para o movimento de vez, tá lá na boca, e eu nunca mais voltei na boca, né, tô fora disso. Eu sinto um pouco de saudade dela, mas deixa para lá, né, acho que eu tô muito novo para morrer de amor*”. Sobe trilha, *Juízo Final* (Nelson Cavaquinho e Elsio Soares): “*O sol há de brilhar mais uma vez, a luz há de chegar aos corações, do mal será queimada a semente, o amor será eterno novamente*”.

Hip Sampa Hop, quarto episódio da terceira temporada, é o que mais se distancia dos conflitos maiores que conduzem a temporada. Distancia-se inclusive geograficamente, pois a história do programa se passa em São Paulo. *Hip Sampa Hop* é dirigido por Philippe Barcinski, único profissional que dirige apenas um dos episódios da série. Ainda assim, as relações causais com os acontecimentos anteriores continuam sendo alimentadas. Logo no início, a voz em *off* de Acerola contextualiza a história. Sobre imagens de São Paulo e outras de um carro velho no qual Laranjinha, Acerola, Espeto e Fiel viajam diz o narrador: “*São Paulo, dizem que é só prédio, carro que não acaba mais, gente para caramba, e agora, tem ainda mais, tem quatro cariocas chegando*”. Acerola apresenta Espeto e Fiel, ambos personagens já aparecidos e cujos perfis já foram delineados em outros episódios da temporada. Sobre Laranjinha, explica Acerola: “*Laranjinha tá dando um tempo do Rio, tá enrolado com tanta mulher que nem tá podendo ficar por lá*”. *Flashback* de cenas de Laranjinha e suas mulheres dos episódios anteriores. Acerola, dentro do carro, agora conversando com os outros três, não mais em *off*, diz: “*Os caras daqui são brancos, as minas devem estar louquinhas pelos cariocas negão*”. Laranjinha: “*É, mas a sua mina tá lá no Rio, só te esperando, grávida*”. Acerola novamente em *off*: “*É, já ia me esquecendo, com a Cristiane grávida, as coisas não estão tão fáceis. Tô vindo com eles só para esfriar a cabeça*”. O modelo de serialização da terceira temporada não permite que o telespectador esqueça que para além dos conflitos internos de cada personagem, há uma trama maior e mais importante, que conduz a vida dos protagonistas. Os episódios avançam linearmente no tempo. O crescimento da barriga de Cristiane é uma boa medida desta linearidade temporal adotada pela temporada. Em *Hip*

Sampa Hop, o talento de Laranjinha como rapper é apresentado ao telespectador, a informação é importante para o episódio seguinte .

Embora *Hip Sampa Hop* tenha uma situação dramática bastante descolada das histórias anteriores e se estruture sob a forma de uma aventura cômica episódica, como nas primeira e segunda temporadas, o tom melodramático não abandona o programa. Laranjinha e Acerola levam duas minas paulistas para “conhecerem” o carro no qual viajaram do Rio para São Paulo. Acerola e a “sua” garota se beijam admirando a vista da metrópole, mas em pleno beijo, sob a trilha das já tradicionais cordas que conduzem a emoção do telespectador, o garoto pensa em off: “*Pô, estou aqui curtindo com a mina, mas não paro de pensar na Cristiane grávida lá no Rio*”. (flashback de cenas românticas de Acerola e Cristiane). Acerola chama a garota paulista de Cris. “*Quem é Cris?*”. “*É a minha namorada*”. “*Você tem namorada, Acerola?*”. “*E ela tá grávida*”. “*Você não é muito novo para ter filho?*” .

Em *Pais e Filhos*, último episódio da terceira temporada, dirigido por Regina Casé, o tema da paternidade - a desconhecida de Laranjinha e a iminente de Acerola - recebe o tratamento mais melodramático de toda a série. Os protagonistas, vão às lágrimas. O programa começa com Laranjinha, em cima de uma laje, tentando escrever um rap sobre pais e filhos, o garoto não encontra rima para “mãe”. De lá, ele vê Cristiane ser posta, em pranto, para fora de casa pelo pai: “*Eu não vou criar filho de ninguém*”. Acerola e Cristiane caminham de mãos dadas pela favela: “*O quê que vai ser de mim, Acerola, eu não tenho nem mãe para cuidar de mim, eu não tenho nem onde morar com essa barriga*”. Sobre a situação do personagem melodramático, exemplificam Saraiva e Cannito (2004): “Logo eu, que sou uma pessoa boa, sincera, honesta, que se guia pela verdade do coração. O mundo é injusto e cruel” (p.84).

Laranjinha e Acerola procuram emprego. Tiram a primeira carteira de trabalho. Na hora de preencher os formulários necessários, no lugar da informação sobre o pai de Laranjinha, reticências. A situação se repete várias vezes. No

rosto do garoto, a tristeza por não saber responder a pergunta: “Pai?”. Laranjinha: “Bota aí, pontinhos” 🖥️.

No ônibus, de volta para casa, com a carteira de trabalho nas mãos, os dois são humilhados por policiais que os revistam violentamente. Laranjinha: “*É para isso que serve documento, tomar dura e ser esculachado?*” 🖥️. Na cena seguinte, Laranjinha vai em um jornal colocar anúncio de procura pelo pai. “*Oi, eu queria botar um anúncio*”. “*Tá procurando o quê, emprego?*”. “*Não, pai*”. O menino espera ansioso pelo telefonema do seu pai, mas o anúncio não surte efeito, a ligação nunca acontece. “Os acontecimentos se abatem sobre o sofredor, que se debate numa conspiração universal e sem fim contra ele” (p.85).


Laranjinha: “*E aí seu, Onofre, alguém me ligou?*”. “*Já te falei, ninguém te ligou, tu já veio aqui mais de dez vezes*”. Acerola encontra o amigo sentado, chorando, com o anúncio de jornal nas mãos. Novamente, o recurso da conversa séria entre os dois, dessa vez, a mais doída de todas. “*Cê ainda tá nessa, cara? Cê tá assim porque o cara não te ligou, né?*”. Laranjinha responde, esforçando-se para falar vencendo o choro: “*Ninguém liga para mim não, Acerola. Meu pai nem sabe que eu existo. Ninguém sabe que a gente existe, cara*”. Acerola repete para o amigo as palavras que ouviu da avó em sequência anterior:

Você só tá falando isso porque tem 15 anos, cara, quando a gente tem 15 anos acha que tudo é para sempre, mas não é assim, não. Não há bem que nunca termine, mas também não há mal que dure para sempre. Essa porra vai passar, fica assim, não. Tem que seguir sua parada cara, tem que seguir o que tu sabe fazer de melhor. Quê que tu sabe fazer de melhor?

“*Rap*”. “*Então, cara, tu rima para caramba*”. “*Rimo nada, Acerola, ainda nem achei uma rima para mãe*”. “*Isso aí tu vai achar, moleque, porque tu é bom*”.

Acerola anima o amigo: “*Deprê o caramba, levanta aí, vamos dar um rolê*”. Os dois seguem caminhando abraçados, numa “pose” recorrente em vários episódios da série.

“*Seu problema é ter um pai? Logo, logo eu vou ser pai, tá ligado nisso. Então, fica assim não, é um pai que tu quer? Tá aqui o teu pai. Dá benção. Fica assim mais não, teu pai tá aqui*”.

Já perto do final do episódio, nasce o filho de Acerola, chega, então a vez do garoto deixar correr as lágrimas. No hospital, quando pega nos braços pela primeira vez o bebê recém nascido, o herói chora de medo e emoção. A câmera não economiza em close ups nos olhos de Acerola .

Podemos agora retornar ao melodrama, ao que nele está em jogo, que é drama do reconhecimento. Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer (MARTIN-BARBERO, 2006, p.306).

Assim se fez na terceira temporada de *Cidade dos Homens*. Apesar de estruturalmente os episódios continuarem no âmbito do cômico, tendo em vista o fato de sempre, ao final, haver a possibilidade de restituição do desequilíbrio, quanto ao tom, é marcante em quase todos os programas da temporada, o melodramático.

Na quarta temporada, desaparecem dos créditos os nomes dos roteiristas Leandro Saraiva e Newton Cannito, some também a condução dos episódios através de uma mesma linha narrativa que os interligassem, como se viu na terceira. A quarta temporada é a mais híbrida de todas. Nem se apóia no modelo das duas primeiras, nas quais os episódios não traziam memória dos anteriores nem anunciava as questões dos próximos, mas também não mantém a unidade da terceira.

No primeiro episódio, *A fila*, o enredo se estrutura como na maioria dos programas das duas primeiras temporadas: os protagonistas estão em apuros e elaboram um plano mirabolante para livrarem-se do problema. No entanto, a história não abandona completamente a questão da paternidade, no final do episódio, Acerola e Cristiane enfrentam, com o filho doente, uma grande fila em um hospital público. O tempo avançou com coerência da terceira para a quarta

temporada, Cléiton, filho do casal adolescente, já está mais crescido, mas a questão da paternidade não mais centraliza e nem motiva os principais conflitos no programa. O melodrama também não dá o tom do episódio, *A fila* retoma a estrutura geral de aventura cômica, comum às primeira e segunda temporadas.

Ta sobrando mês, segundo episódio da quarta temporada, bem poderia ser o sexto da terceira. No programa, a paternidade de Acerola e as conseqüências advindas da condição de pai de família assumida pelo garoto estão no centro dos conflitos da história. O tom melodramático é o mesmo dos episódios da terceira temporada. O mundo se abate injustamente sobre os dois heróis. Acerola é demitido do emprego, acusado de roubo; e o tempo chuvoso atrapalha a venda dos picolés de Laranjinha, o garoto chega até a pensar em roubar um turista no calçadão 🇧🇷. Os personagens sentem na pele a crueldade que conspira contra eles.

Até a recorrente cena da conversa decisiva entre os dois amigos está de volta à estrutura do programa, sob a mesma forma das outras: câmera quase parada, silêncios, planos fechados nos rostos dos dois. Laranjinha: “*Tenho que conversar contigo sério*”. Acerola: “*Conversar o quê?*”. Laranjinha: “*Pô, fiz merda*”. Acerola: “*Que merda, maluco?*”. Laranjinha: “*Tava com outra parada na cabeça, fiz isso mesmo só para comer a Sirley*” (Laranjinha se refere a sociedade que propôs ao amigo: os sacolés L&A). Acerola: “*Tá, e o sacolé?*”. Laranjinha: “*Pô, ontem eu fui para a praia sozinho, não tinha quase ninguém, tá ligado, não consegui vender nada, derreteu tudo*”. Acerola: “*Qual foi o combinado, você me esperar para a gente vender, não foi? Você está pensando só em você, não tá pensando em mim, não, então não é sociedade, a parada é só sua, você nem me chamava para participar*”. Laranjinha: “*Fui o maior idiota mesmo*”. Acerola: “*Idiota fui eu em acreditar que esse bagulho seu ia dar certo*”. Laranjinha: “*Foi mal, tô ligado que eu fiz merda, mas a única parada que eu posso fazer agora é te pedir desculpa*”. Acerola: “*Já é, mané, fazer o quê, tu é meu irmão, mas agora eu não caio mais na tua, não*”. Laranjinha: “*Agora tu tem teu filho para criar, né?*”. Acerola: “*Criar meu filho... não tô conseguindo nem criar a mim mesmo quanto mais um filho*”. Laranjinha:

“*Pelo menos tu tem uma mulher que te ama*”. No final da conversa entra trilha sonora que reforça o discurso melodramático: “*Não sei porque tudo de mal acontece comigo, tentei mudar em vão*” (Meu sofrimento, de Argemiro e Francisco Santana) 🎵.

Atração Fatal, terceiro episódio da quarta é sobre uma menina de classe média, meio doidinha, que vai para um baile no morro e acaba tendo um caso com Madrugadão, o chefe do tráfico. A missão de Acerola, com a ajuda de Laranjinha, é ajudar o pai da garota a tirá-la da boca. Tanto quanto no primeiro programa da quarta, a estrutura é de aventura cômica, sem remissão aos acontecimentos do episódio anterior. Não há notícia sobre a sociedade de sacolés, por exemplo. Acerola está trabalhando numa banca de revista, mas não se explica como ele conseguiu esse novo trabalho. Não há relação de causa e efeito entre um episódio e o seguinte, diferentemente do modelo de serialização notável na terceira temporada.

Mas são os dois últimos episódios da série que mais destoam de todos os outros dezessete, pois soam deliberadamente farsescos. O último, *Em algum lugar no futuro*, já foi tratado no primeiro ato. O penúltimo, *As aparências enganam*, traz no crédito informação que economiza análises. O argumento do episódio é assinado pela turma do Cassetta e Planeta. O humor do programa é escrachado, brinca com estereótipos, semelhante ao do pessoal do Cassetta.

No episódio, a cadela de uma madame, para quem a irmã de Acerola trabalha, escapa dos cuidados do garoto e engrena um “romance” com o *pitbull* de um chefe do tráfico. Laranjinha e Acerola se unem para resgatar a cachorrinha. Os dois precisam fantasiar-se dos mais diversos personagens para cumprir a missão. *As aparências enganam* é o programa mais propício às gargalhadas de toda a série. Ao contrário de *Em algum lugar no futuro*, o episódio acerta no tom, mas a dissonância com o registro das outras histórias causa um desconfortável estranhamento ao telespectador cativo de *Cidade dos Homens*.

3. Terceiro Ato: ir às coisas mesmas

*“Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar,
valem tanto como as urzes e plantas bravias,
e, se ninguém os vir, não valem nada;
ou, por outras palavras mais enérgicas,
não há espetáculo sem espectador.”*

Machado de Assis

3.1 O exercício da “análise interna”

O ponto de partida ficou para o final. Desde que eu freqüento “os bosques” da *Cidade dos Homens*, mesmo antes de propor um projeto de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia; portanto, desde quando o meu interesse pela série não estava revestido de “pompa” acadêmica, o que eu sempre quis, mesmo, era descobrir como fizeram aquilo comigo. Ou seja, entender por quais razões fascinavam-me tanto as aventuras de Laranjinha e Acerola.

Por “intuição”, eu desconfiava que a minha atração pela série estava intrinsecamente relacionada aos modos de articulação dos elementos “propriamente” audiovisuais. Por mais que seja difícil estabelecer o quê, numa ficção televisiva, não é “propriamente” audiovisual; os elementos aos quais estou referindo-me são a operação de câmera, a direção de fotografia, os procedimentos de montagem, as manipulações da banda sonora... entre outros desta estirpe. Acreditava que o meu olhar estava convocado por eles; era, então, aos procedimentos “estritamente” visuais e sonoros que eu devia prestar especial atenção.

A ousadia da ignorância fazia-me crer que eu poderia não “dar ouvidos” às outras tantas questões que compunham a série e ir direto à análise dos tais mecanismos de articulação entre sons e imagens que “saltavam aos meus olhos”; cria, assim, ser capaz de dar conta da *Cidade* inteira. O leitor que “venceu” os dois atos anteriores desta dissertação já sabe que este não foi o percurso adotado. Todo mundo deve ter escutado dizer, em algum momento da vida e motivado por razões as mais diversas, que caminhante e caminho só se fazem caminhando. Durante a minha pesquisa, descobri ser indispensável visitar searas e embrenhar-me em veredas que antes pensava não ser territórios apropriados ao meu estudo. Só depois de me permitir flunar pelos muitos campos que circundavam o ponto ao qual queria desde o início chegar, é que pude sentir-me um tanto mais autorizado a tentar uma “análise interna” dos episódios de *Cidade dos Homens*. A expressão *análise interna* está

grafada entre aspas no título deste tópico e na sentença anterior, pois, como já escrito em outro momento deste texto, as fronteiras que delineiam os limites entre análises internas e externas nem sempre são muito claras.

A crença de que certos produtos televisivos fazem parte de um fluxo audiovisual que confunde cinema e TV - sem perder de vista as particularidades próprias ao campo - somada à dificuldade de encontrar entre os estudiosos da televisão trabalhos que contribuíssem aos objetivos mais específicos desta pesquisa, fez com que boa parte da fundamentação teórica da análise que virá, principalmente no que diz respeito às questões relativas aos procedimentos de filmagem e montagem, fosse buscada em estudos desenvolvidos para a compreensão de obras e fenômenos cinematográficos; tentei alinhavar conceitos e adequá-los à análise do *corpus* deste trabalho.

“Para ler cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. (...) Entretanto é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura” (JULLIER e MARIE, 2009, p.15-16). Em última instância, o esforço maior desta dissertação foi reunir tais “ferramentas” e adaptá-las à análise de *Cidade dos Homens*.

‘Ler’ cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, montagem e cenografia, intriga, gêneros e dispositivos (RAMOS, 2009, p.12).

Gomes (2004-A), sobre a prática mais recorrente da análise fílmica diz que

en general, se considera análisis fílmico cualquier texto que hable de películas y de sus contenidos, no importando propiamente su foco, alcance, profundidad y rigor, en un arco que incluye desde el mero comentario, pasando por la llamada crítica de cine de tipo periodístico e incluyendo, por último, el estudio académico en toda su variedad (p.85).

Stam (2003) também destaca a imprecisão do exercício analítico sobre as obras cinematográficas, segundo o autor, “a análise fílmica é, antes de mais nada, uma prática em aberto, historicamente conformada, orientada por

objetivos os mais distintos. As análises tendem a encontrar o que se lançaram a burcar” (p. 217).

Em outras palavras, o conceito sempre cabe na palma da mão, se a ação for cortada em fatias suficientemente finas de modo que se encaixem sem atrito. O pesquisador, em frente a seu computador, de tanto ver e rever o filme encontra tudo o que quer e nada ao mesmo tempo (RAMOS, 2009, p. 9).

Para tentar desviar dos perigos de um análise idiossincrática, que manipula conceitos a serviço do que se deseja encontrar, as análises dos episódios de *Cidade dos Homens*, presentes nesta dissertação, assumem como princípio norteador a idéia segundo a qual a obra é “uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções” (GOMES, 2004-B, p.105).

O estudo sobre os episódios de *Cidade dos Homens* tenta estabelecer relações entre os efeitos principais e secundários próprios à série e os mecanismos através dos quais eles foram “programados”. “Ao analista cabe descobrir, na negociação com a obra, os programas e dispositivos que lhe pertencem e o valor relativo de cada um deles para a obtenção do conjunto singular de efeitos que constitui uma obra determinada” (p.118).

A análise das obras tendo como objetivo os seus programas, os seus dispositivos e todos os elementos que compõem a mecânica pela qual se geram os seus efeitos representa, uma alternativa hermenêutica que integra o padrão das análises internas de materiais expressivos (p. 122).

Ainda que este modo de ver e encarar uma obra sirva para delimitar e apontar caminhos para o pesquisador, ele não garante um mapa de navegação preciso. Nem todos os efeitos de uma série televisiva, por exemplo, foram programados por articulações presentes no “interior” da obra. É plausível crer que muitos elementos, entre os que configuram a apreciação, estejam dispostos em outros ambientes do campo televisual, não apenas e rigorosamente no interior da obra. “Pode acontecer até mesmo que um mecanismo interno empregado numa obra só se deixe compreender corretamente a partir de informações

contextuais” (p.123). Por conta desta percepção, na análise dos episódios da primeira temporada da série nem sempre há o estabelecimento de uma relação direta e causal entre determinado efeito e um específico procedimento. O que se pretende é isolar, destacar, descrever procedimentos, padrões e regularidades notáveis na estrutura narrativa da série e esboçar, rastrear efeitos que possam estar relacionados a tais mecanismos. “En este horizonte, el suceso del procedimiento de investigación depende de su capacidad de aislar la uniformidad y la regularidad em el objeto, de forma que posibilite La previsión de cualquier sucesión de fenómenos y procesos” (GOMES, 2004-A, p.89). Este esforço de análise considera-se bem sucedido quando consegue identificar pontos de contato entre algumas estratégias poéticas de *Cidade dos Homens* e determinados efeitos alcançados pelos programas; sem a pretensão de desenvolver alguma espécie de equação matemática segundo a qual: procedimento A + mecanismo B seja = a efeito C.

As análises a seguir atêm-se aos quatro episódios da primeira temporada de *Cidade dos Homens*, mas revela o conhecimento dos outros programas e beneficia-se da apreciação da série inteira. Este ato também não se pretende independente dos outros dois anteriores, ao contrário, parte do princípio de que o leitor, ao chegar aqui, enfrentou todo o percurso desta dissertação. Como nos dramas mais tradicionais, este terceiro ato é resultado das descobertas, peripécias e informações descritas nos dois primeiros.

3.2 Primeiro Episódio: A Coroa do Imperador

Com Darlan Cunha e Douglas Silva. **Direção** Cesar Charlone. **Roteiro** Cesar Charlone, Fenando Meirelles e Jorge Furtado. **Diretor de Fotografia** Adriano Goldman. **Montagem** Daniel Rezende. **Trilha Sonora Original** Luciano Kurban. **Músico Convidado** Rappin Hood. **Artista Gráfico** Marcelo Presotto. **Produção** Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlink.

A vinheta de abertura da série começa com imagens em duas dimensões, como fotografias recortadas, de barracos típicos das favelas, aproximando-se da tela, tem-se uma “visão geral” do morro. Depois, entre os créditos, na seguinte ordem: *roteiro, direção, Darlan e Douglas e episódio de hoje*, aparecem Laranjinha e Acerola (nas terceira e quarta temporadas o nome dos atores surge antes dos diretores e roteiristas).

Primeiro, Laranjinha correndo, bem de longe, chega por trás do morro, aproxima-se até alcançar um plano médio e sai de quadro pela base da tela. A aparição dos créditos segue movimentação semelhante à do personagem, vem por trás do morro, aproxima-se e desaparece. Os personagens não ocupam a tela ao mesmo tempo em que os letreiros. Laranjinha volta em primeiro plano.

Depois, Acerola: o enquadramento e movimentação são exatamente iguais aos de Laranjinha. Quando em primeiro plano, os dois parecem meio tensos, olham para os lados e para trás. A opção por só aparecer na abertura os dois protagonistas é um bom indicativo do modo como a série se concentra nos dois heróis mirins. A ribalta é só deles. Eles não dividem espaço com mais ninguém. Entre os dois e os seus objetivos - o ponto de chegada da corrida - está a favela. Laranjinha e Acerola tem que vencer os obstáculos impostos pelo lugar onde vivem.

Outra ausência sentida e digna de nota, principalmente em se tratando da primeira temporada e do contexto a reboque do qual a série chega da TV - o sucesso de *Palace II* e principalmente o de *Cidade de Deus* - diz respeito ao fato de não haver, na abertura de *Cidade dos Homens*, nenhuma referência à

violência, ao tráfico de drogas, ou a temas que tais. A série não se apresenta, através da vinheta de abertura, vinculada diretamente a estas questões.

Na sala de aula. Depois da abertura, que dura 30 segundos, fade. Ouve-se a voz de uma professora dando aula sobre as guerras napoleônicas, ela não é vista. A sala está escura, iluminada apenas pelos slides projetados para a turma. A câmera balança é operada na mão. Muitas vezes ela parece ser o olhar de algum aluno, sentado em uma das carteiras da sala. Entre a câmera e as imagens dos slides projetados, interferem na “visão” as cabeças dos outros meninos na sala. A câmera não tem um ponto de vista privilegiado.

No primeiro contra-plano, enquadramento em que se vê os alunos de frente, aparecem Acerola e Laranjinha. Acerola mais próximo, concentrado em um desenho que faz no caderno. Laranjinha em segundo plano, conversando com a colega ao lado. Acerola interrompe a professora, quer saber quantos morreram na guerra e quais armas os combatentes tinham. Ele cita várias armas, famosas por serem usadas pelos traficantes nos morros. “*Era Ruger, oitão, fuzil, 762, AR-15...?*”. A aproximação da série com a “realidade” violenta das favelas, não apontada na abertura, surge logo nas primeiras falas do protagonista. Laranjinha, quando aparece em primeiro plano, está paquerando uma menina sentada ao seu lado. Começam a ser delineados os perfis dos dois protagonistas. Acerola é o que fala, pergunta, explica, tem o dom da palavra, da argumentação. Laranjinha é o sedutor, sabe olhar, sorrir na hora certa. São heróis malandros. “O malandro, como o pícaro, é uma espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (CANDIDO, 2004, p.23).

A professora fala rápido e alto, com certa impaciência e irritação, sua voz está quase sempre presente, mas ela só aparece, vez em quando, semi-iluminada, pela luz do projetor de slides. A professora é gorda, morena, cabelo enrolado. Os alunos são quase todos negros. As imagens não mostram com clareza o que está acontecendo, os enquadramentos são “sujos”, muitos elementos se colocam entre a câmera e o seu “objeto principal”. Tudo, à primeira vista, é bastante diferente da típica professorinha de cabelos lisos, muito calma e

paciente com os seus alunos brancos, classicamente enquadrados e bem iluminados; configuração mais comum à teledramaturgia brasileira. O ambiente da primeira sequência de *Cidade dos Homens* é a escola pública e o modo como a câmera posiciona-se e movimenta-se coloca o telespectador naquela sala de aula, no meio da situação dramática.

Apresentação dos protagonistas. O desenho no caderno de Acerola, um barco, “ganha vida” através de recursos de computação gráfica. O mundo particular e o caráter introspectivo do personagem vão sendo construídos. Em *A Coroa do Imperador*, as “reflexões” de Acerola sobre o mundo que lhe cerca são importantes condutoras da história. Depois da animação com os desenhos do caderno, a imagem congela, em primeiro plano do garoto, e entra o letreiro: *Acerola*.

Laranjinha, em primeiro plano, olha a colega do lado. Uma câmera subjetiva faz a audiência ver pelos olhos dele: pernas, rosto, boca. As imagens da menina são intercaladas pelo escuro da troca de slides. Sobre a imagem congelada do garoto, em caracteres: *Laranjinha*. Há um paralelismo formal nas estratégias de apresentação dos dois: 1) a câmera os enquadra, 2) o telespectador vê o que se passa na cabeça deles, 3) desaparece o som ambiente e entra trilha sonora 4) imagem congelada de cada um em primeiro plano e 5) escreve-se na tela o nome dos protagonistas.

Em *A Coroa Imperador*, há cuidado em equilibrar a importância dos dois. E o equilíbrio se estabelece, para além de questões relacionadas à condução da história, também através dos modos de filmar e montar as sequências dos dois personagens. Desde a vinheta de abertura, Acerola e Laranjinha são filmados e suas imagens editadas através de estratégias que os igualam em importância para o episódio, especificamente, e para a série, de um modo geral.

As luzes da sala se acendem e a professora apresenta aos alunos a proposta de um passeio para ver a coroa do imperador no museu. Custa R\$6,50. A câmera, na sequência inteira, participa da ação, se mexe, olha de um lado para

outro, movimenta-se “sem cuidado”, os enquadramentos parecem desequilibrados, os elementos atravessam sem cerimônia pela frente da lente. Esse modo de filmar, que se vai naturalizar ao longo da série e configurar-se como uma das características que constroem a identidade de *Cidade dos Homens* dá ao telespectador a possibilidade de uma “audiência” mais “participativa”, a câmera o coloca nas situações, mais do que apenas as apresenta.

Primeiro problema: arranjar o dinheiro para o passeio. Os dois amigos descem os corredores da escola conversando sobre a coroa e o passeio. Acerola não tem o dinheiro. A câmera acompanha os protagonistas pelo trajeto dentro da escola. A montagem pelo corredor e escadaria do colégio privilegia os planos sequências, mas quando corta, o faz sem considerar a gramática mais clássica das mudanças de quadro, angulações e eixo. A fotografia é azulada e sempre expõe bastante o ambiente, explora linhas, luzes, retas, grafismos; predominam o azul e branco: na farda, nas paredes, nas janelas, mas há tecidos coloridos pendurados no teto: “pinceladas” de rosa e amarelo. O cartaz colado na parede e o mural também exploram as cores rosa e amarelo em contraste com o azul predominante.

Ao mesmo tempo em que a operação da câmera parece ser muito espontânea, fazendo o telespectador passear com naturalidade pelos corredores da escola, um olhar mais atento percebe o virtuosismo da direção de fotografia, arte e montagem. Como já apontado em outros momentos deste texto, *Cidade dos Homens* mescla sofisticação com estratégias muito facilmente assimiláveis, explora bem os limites que fazem com que tanto o tal “grande público” quanto um outro, “mais exigente” sintam-se contemplados.

Robert Stam (2009) sobre a crítica cinematográfica da década de 70 (mas elaborando uma análise que bem se aplica hoje a um certo modo de ver a TV e os produtos massivos) diz que

Muitos tomavam como ponto de partida uma falsa dicotomia entre uma arte popular alienada, de um lado, e uma arte modernista difícil, de

outro. Esqueçiam que a arte de Shakespeare, por exemplo, podia ser prazerosa e difícil. As peças de Shakespeare conseguiam entreter a heterogênea multidão que acompanhava os espetáculos do Globe oferecendo farsa e *slapstick* para os espectadores mais simplórios e sutileza e alusão para os culturalmente favorecidos (p.178-179)

Embora soe antipático e pedante dividir a platéia entre a “heterogênea multidão” e “os culturalmente favorecidos”, carecendo, sem dúvida, de melhores termos para estabelecer esses diferentes modos de recepção e as suas devidas expectativas; a forma como Stam apresenta a falsidade da dicotomia entre a possibilidade de experimentação e sofisticação e o sucesso de audiência, no caso da TV, serve a este estudo, pois creio que *Cidade dos Homens* equaliza bem essa questão.

A câmera enquadra Laranjinha e Acerola, na saída do colégio, por trás do corrimão da escada, por trás de um gradeado, pelas frestas... É muito recorrente, nos enquadramentos do episódio, que haja algo entre a câmera e os personagens. Os quadros não são “limpos”. A ambiência sonora também é marcante e avança sobre os diálogos. O som e a fotografia são “contaminados” pelos universos por onde andam Acerola e Laranjinha. Através dessas estratégias, constrói-se a impressão, tanto sensorial quanto cognitiva, de que a produção está subordinada ao ambiente no qual as histórias se passam, como se a equipe de captação de imagens e áudio registrassem as aventuras dos dois heróis sem interferir no mundo em que eles se inserem. Câmera e som “negociam” com o ambiente seus espaços de registro, captam as histórias pelas brechas já existentes naquele universo.

Diante do obstáculo a ser alcançado: conseguir o dinheiro para o passeio, os dois põem em curso as suas estratégias. Em *Palace II*, conforme já descrito, a questão era muito parecida com a de *A Coroa do Imperador*. Lá, eles precisavam de dinheiro para comprar ingressos para um show de pagode, agora, o objetivo é a visita ao museu. Esse modelo de história, baseado na apresentação de uma meta para os protagonistas e, em seguida, desenvolvimento dos complicadores da missão é dominante na primeira e na segunda temporada da série, quando *Cidade dos Homens* mais se filia à estrutura básica das comédias de aventura.

Ainda na escola, Acerola diz para Laranjinha que já sabe como conseguir o dinheiro para o passeio: “*Já sei onde eu vou pedir, na minha ONG*”. Laranjinha: “*Que ONG, cara?*”. Acerola: “*ONG minha mãe trabalha*”. Um corte seco encerra a caminha dos dois amigos pelo corredor da escola e “opera” um “teletransporte” de Acerola do colégio até a cozinha do apartamento no qual sua mãe trabalha. Chama atenção a mudança na temperatura de cor das duas sequências: da frieza “azulada” do colégio, para a quentura amarela da cozinha com a mãe. Sentado numa bancada, enquanto a mãe prepara comida, aparece, pela primeira vez na série, o recurso da voz em *off*: “*Aí era só eu ficar esperando o patrão dela aparecer*”. O texto parece dar continuidade à conversa com Laranjinha, mas ele agora se destina ao telespectador, introduz para a audiência o plano do garoto. A fala soa pertencer a um tempo anterior à situação dramática que se vê. Na cozinha, a estratégia já está em andamento, a ideia contida no *off* é anterior à chegada do menino ao apartamento.

Enquanto Acerola espera, em montagem paralela, vê-se Laranjinha usando as suas armas para conseguir o dinheiro. Ele está no morro, na casa da avó, ajudando-a a fazer pastéis. Na casa onde mora a avó do garoto, mais ainda do que na cozinha em que trabalha a mãe de Acerola, a quentura acolhedora da imagem amarelada salta aos olhos. Estabelece-se um contraste entre a casa e rua e ainda níveis de gradação: a cozinha é mais quente que a escola, a casa da avó, mais do que o trabalho da mãe. Pela porta aberta da casa da avó de Laranjinha vemos a favela, com luzes bem mais frias ainda mais frias e tom mais azulado do que no colégio. A casa aconchega, protege, a rua é fria, ameaça.

A oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro. A categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes, paixões, ao passo que a casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, eo passo que a casa subentende harmonia e calma: lugar de calor (DAMATTA, 1997, p.90-91).

Na escola



Na casa do patrão da mãe



Na casa da avó de Laranjinha



Laranjinha pede com jeitinho e dengo o dinheiro para a avó, ele é o malandro sedutor. Já Acerola alcança o seu objetivo através de um pequeno golpe. Quando o patrão da mãe entra na cozinha para pegar um copo d'água, o menino inicia sua encenação: *“Ah, mãe deixa eu ir aí, mãe, as perguntas vai cair na prova e eu não sei de nada, depois a senhora vai querer brigar comigo”*. O patrão: *“O quê que ta acontecendo aí, hein? Qual é o seu nome?”*. Acerola: *“Acerola”*. A mãe: *“Luis Cláudio”*. Patrão: *“E o quê que tá acontecendo?”*. Acerola: *“É que minha mãe não quer me dar R\$8,50 para eu ir no passeio da escola. Aí vai cair pergunta na prova e como é que eu vou saber?”*. Patrão: *“Pô, Lurdes, você não vai deixar o seu filho ir para o passeio por causa de R\$8,50? Toma aqui, Acerola, vai para o passeio”*.

O malandro recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto (p.268).

Acerola é o malandro da esperteza, bom de lábia e de idéias. Conseguiu o dinheiro para o passeio e ainda inflacionou o valor, ficou com R\$2 a mais. A avó de Laranjinha foi também convencida. Ela vai dar um dinheiro para que ele compre o remédio dela e com o troco, Laranjinha pagará o passeio 🇧🇷. *“Mas não esqueça do meu remédio. Se eu não tomar eu posso até morrer”*. A recomendação enfática da prenuncia a questão que virá a ser o conflito central do episódio, o problema mais sério a ser solucionado pelos dois heróis: fazer chegar a avó de Laranjinha, vencendo os obstáculos que se apresentarão, o remédio de que ela precisa para viver.

Pela favela X pelo elevador, câmeras e grades. Laranjinha sai da casa da avó carregando uma bandeja de pastéis que irá entregar numa bodega, sorridente com o dinheiro para o passeio garantido. Em montagem paralela, estratégia comum do episódio para que se veja os dois protagonistas em “igualdade de condições”, Acerola deixa o apartamento do patrão da mãe, também vitorioso na em sua missão, “troféu” no bolso. Em seu percurso, o garoto enfrenta mau olhado no elevador, câmeras de segurança e grades. A mesma trilha sonora “embala” o caminho dos dois, “unindo-os” em momento “vídeo-clipe”, que dura cerca de 1’30”. A montagem paralela, a música e a “situação dramática” (os dois acabaram de conseguir o dinheiro para o passeio) aproximam os dois garotos, mas o modo de filmar cada uma das “descidas” (a de Acerola pelo elevador, câmeras, grades e porteiro; e a de Laranjinha pelo morro) é bem diferente.

Laranjinha percorre, risonho, ruelas e ladeiras da favela, fala com um e outro, conhece todo mundo: o garoto “é gente daquele lugar”. A câmera desce com ele, “solta”, na mão, “experimentando” enquadramentos e movimentação. Há, em alguns momentos, uma subjetiva de Laranjinha, que enquadra em primeiro

plano a badeja de pastéis. De novo, a presença do ambiente entre o personagem e a câmera é marcante, muitas linhas, fios emaranhados, vielas e escadarias que se cruzam. Essa postura da câmera parece reproduzir o “caos ordenado” da favela.

A câmera do percurso de Acerola é mais formal, tal como se apresenta o condomínio onde trabalha a mãe do personagem. Acerola não pertence àquele lugar, a câmera acompanha o garoto mais “tímida”, é mais cerimoniosa ao seguir o menino deixando o condomínio. Os contrastes entre a favela e o “asfalto”, o prédio e os barracos, transcendem o “conteúdo” das imagens, eles se constroem também através do modo como se filma e monta-se as sequências. A câmera e a montagem, no episódio inteiro (e na série de um modo geral) se “contaminam” das emoções, das situações dramáticas e dos ambientes das cenas. O recurso faz com que os mecanismos de registro e organização (câmera e montagem, por exemplo) sejam ativos e participativos e “levem” também, para o interior das emoções, situações e ambientes, o telespectador.

Demarcando territórios. O “clipe” em montagem paralela das descidas vitoriosas de Laranjinha e Acerola termina com Acerola já no ponto de ônibus, esperando a condução de volta para casa. A mudança da trilha sonora pontua o início de uma nova sequência. Primeiríssimo plano de Acerola, em recurso semelhante ao do início do programa, no momento da apresentação dos personagens, o espectador é conduzido ao mundo interior e particular do personagem, para a “sua cabeça”. Acerola lembra-se das grades e câmeras e estabelece um paralelo entre a morada dos ricos e a dele, a favela. Em *off* explicativo, através de um discurso que soa estranho ao garoto, mesmo ele sendo o “cérebro” da dupla, pois parece muito elaborado, o personagem apresenta ao telespectador as diferenças e aproximações entre os prédios de ricos e o morro.

A “fala” de Acerola delinea, ao mesmo tempo em que mistura, os espaços da ordem e da desordem, da existência da lei que ainda assim falta e da “lei” que há onde a lei falta. Na cidade legal, dos prédios e condomínios, há a polícia

fardada, os porteiros e as câmeras de segurança “*mesmo assim tem muito assalto*”. Nos morros da “desordem”, o poder público não sobe, mas os jovens soldados do tráfico, sem farda, mas vestidos das etiquetas e tênis que lhes conferem o “devido” status, mantém a “lei”.

Como já analisado, lá quando se estudava os “grandes gêneros”, em *Cidade dos Homens*, este é o primeiro momento mais explicitamente épico da série. Há uma longa “reflexão” explicativa, o personagem-narrador organiza para a audiência uma “história” impossível de ser apreendida apenas através das situações dramáticas até então apresentadas. De acordo com Saraiva e Cannito (2004)

A Coroa do Imperador busca apresentar tanto os protagonistas da série como o contexto social em que eles vivem. Para isso, o filme entrelaça dois níveis de desenvolvimento: o primeiro deles é o das digressões explicativas didáticas, sobre o funcionamento do tráfico e suas conseqüências. A segunda vertente é mais dramática, as aventuras de Acerola e Laranjinha (p.41).

O “pensamento” de Acerola acerca do “jeito de viver” nos prédios do asfalto é “ilustrado” por cenas já vistas pelo personagem, enquanto estava no apartamento e no condomínio do patrão da mãe. “*Eu nunca ia querer morar num lugar assim, parece uma prisão*”. As imagens são exibidas na tela dividida de um monitor de câmeras de segurança; a montagem as faz dialogar diretamente com a música - pelo ritmo - e com texto em *off* de Acerola - através de associações semânticas. É uma estratégia muito comum à “estética” e poética mais habituais do vídeo-clipe.

Quando a música impõe sua duração à cena ou seu ritmo à montagem, quando a voz evoca objetos que faixa-imagem materializa logo em duas dimensões, quando os ruídos que fazem parte do naturalismo da cena visual desaparecem em proveito de outros sons, é legítimo falar-se em efeito clipe (JULIER e MARIE, 2009, p.55)


Cidade dos Homens se apresenta como uma série “modernosa”; dito de outra forma, ainda imprecisa, mas talvez útil ao entendimento, o programa da Globo mostra que partilha e domina também um “estilo-juventude-MTV”.


O tom, predominantemente azulado, das imagens expostas no monitor de segurança contribuem para o estabelecimento, a esta altura, de um padrão para a “leitura” da paleta de cores no episódio. A escala fria dos azuis delimita os espaços mais “ameaçadores”, “distantes”, “perigosos”; a “rua”, pensando na divisão de Roberto DaMatta. A temperatura de cor mais quente, própria das luzes amarelas, constitui e configura os ambientes mais acolhedores, sedutores, aconchegantes; a “casa”.

Na subida do morro é diferente. A fala de Acerola sobre a favela soa romântica, “*na favela, não tem porteiro, nem câmera e nem assalto*”. Acompanham o texto em *off* de Acerola imagens da favela. Primeiro, cenas das relações amigáveis no morro. Laranjinha ajuda uma senhora a carregar as compras, crianças brincam contentes pelas vielas, todo mundo se conhece e se cumprimenta. “*Lá é um país, aqui é outro*”. Depois, quando o menino fala “*dos guardas da fronteira de lá*” e dos “*da fronteira de cá*”, “cobrem” o *off* imagens de policiais e traficantes. Agora, o tempo da narração coincide com o da situação dramática. Acerola está no morro, apontando, através da câmera que obedece à sua “reflexão” os personagens e lugares da “história” que está contando. Há um maniqueísmo no discurso, tanto no texto de Acerola quanto nas imagens escolhidas para ilustrá-lo. Maniqueísmo que ao contrário do que pode parecer a princípio, é do personagem, não do programa, já que a cena seguinte destrói a idéia de segurança romanticamente defendida pelo *off* do garoto.

Do ponto de vista formal (plástico/estético), o azul predomina e a câmera respeita o padrão de balançar na mão do operador e “perseguir” as cenas. Outra característica que se vai consolidando é a estratégia de enfatizar, através dos enquadramentos, os confusos emaranhados (de fios, ruelas, escadas e ladeiras) típicos da favela.

A cena termina com Acerola chegando em casa e se preparando para dormir. Deitado na cama, “acolhido” e “protegido”, reina, novamente, o amarelo. Fade. Fim do primeiro bloco, fim do primeiro dia da primeira saga dos dois personagens, intervalo. O trecho conduzido pela narração em *off* de Acerola dura 2 minutos, desde o ponto de ônibus na frente do prédio no qual a mãe

trabalha até chegar em casa, o personagem é o “cicerone” do telespectador pelo passeio do asfalto até a favela . Sob o aspecto da estruturação da história, o primeiro bloco de *A Coroa do Imperador* segue um modelo bem tradicional: 1)apresenta personagens, 2)delineia um problema, 3)os protagonistas põem em curso suas estratégias para solucionar a questão, 4)são bem sucedidos na empreitada: equilíbrio restabelecido. Ao mesmo tempo em que os personagens vivem as situações que os levam a solução do problema inicial, contextualizam-se os dois mundos: o da favela e o do asfalto.

Acerola é roubado. Amanhece o dia no morro sob os braços abertos do Cristo Redentor. Acompanha-se o acordar de Acerola. Imagens “bem cuidadas” plasticamente. Sobras desfocadas, silhuetas, reflexos borrados no espelho gasto. No trilha um rap, que reforça o discurso anterior do garoto. “*Os playboy tem um carro tem porteiro e tem dinheiro, mas não tem sossego, não tem sossego, quem vem do morro não tem medo de assalto...*” A trilha tem três “tratamentos” sonoros. Primeiro, quando Acerola ainda está no quarto, levantando, ela soa como uma música, extra-diegética, como já fora usada em outros momentos do episódio. Depois, enquanto o menino lava o rosto, na frente do espelho, a música fica mais distante, como se a porta fechada do banheiro (no extra-campo, já que o plano é fechado espelho) abafasse o som. Por último, quando o personagem desce do seu “apartamento”, a música fica mais alta, a vizinha de baixo mexe no volume do rádio de casa e interfere na trilha sonora. Agora, a certeza de que a fonte sonora está na cena, compõe internamente a situação dramática. No entanto, daí em diante, o rap acompanha toda a descida do personagem de sua casa até a parte mais baixa da favela no mesmo volume, passa de diegética a extra-diegética. Novamente, uma recepção mais atenta dá-se conta de um certo virtuosismo na manipulação dos elementos audiovisuais. Tanto através da fotografia, que explora bem os recursos de profundidade de campo, enquadramentos e texturas, quanto pelo uso menos óbvio dos recursos sonoros .

Acerola é roubado por outros moleques, quase todos bem jovens, mais ou menos da mesma idade dele. A tal tranquilidade romântica “ensinada” ao telespectador pela narração em *off* do personagem é posta abaixo. O assalto tem a ver com a iminente guerra do tráfico na favela dos protagonistas. No roubo, batem em Acerola e jogam o material escolar dele no chão. A câmera se aproxima do rosto do garoto, que chora, não há trilha sonora, a sequência é quase silenciosa, acompanhamos de perto, no rosto do personagem, ele catar seus livros, lápis, canetas e uma régua quebrada. Este é o primeiro momento mais “pesado”, tenso e triste da série. O sofrimento está ali, bem defendido no rosto do ator, pela câmera que o enquadra de perto, movimentando-se devagar, pela exploração dos silêncios.

As estratégias de diminuir a movimentação da câmera, enquadrar em planos fechados o “sofredor” e usar o som (no caso, cortar a trilha sonora que embalava a descida do morro e dar lugar ao silêncio) para aumentar o “peso” da sequência já foram discutidas no segundo ato, quando descritas as “conversas sérias” entre os dois protagonistas que se tornaram recorrentes na terceira temporada. Em *A Coroa do Imperador*, ainda que os recursos formais sejam semelhantes, o problema do personagem é pontual - diferente das questões acerca da paternidade, ou da possível entrada de Laranjinha para o movimento. O que de mais grave pode vir a acontecer com Acerola, para além da situação revoltante de ser roubado no morro, é não conseguir pagar o passeio da escola. Acerola chora depois de roubado, mas é um choro diferente daquele de *Pais e Filhos*, o primeiro, é choro de criança, o outro, de um adolescente condenado à vida adulta pela paternidade precoce. É uma comparação que serve para reforçar a análise sobre a mudança de tom da série das duas primeiras temporadas para terceira e quarta.

O plano. De volta à escola, na sala de aula, a professora ameaça: “*Amanhã tem teste oral sobre a matéria, se não souberem não tem passeio*”. Depois da aula, Acerola está sentado, cabeça baixa, sozinho na sala, triste, ecoa a voz em *off* da professora: “*Mais alguém vai no passeio?*”. Pelo mesmo enquadramento vê-se Laranjinha passar pela porta, ele avista o amigo sozinho, volta do seu caminho, olha um pouco para Acerola e segue. Há uma

“economia” de planos no episódio. Apesar de a montagem, em geral, ser rápida e ágil, muito do que tradicionalmente, pelas convenções mais correntes da ficção audiovisual, seria mostrado em três ou quatro planos, seguindo a “gramática” do plano e contra-plano, no episódio, é exposto em plano sequência. A câmera procura os personagens e os acontecimento sem cortar, “corre” atrás da cena sem pudor, é quase um outro personagem, caminhando, correndo, descendo e subindo as ladeiras do morro, girando o “pescoço” para o que lhe chama atenção, está imersa nas situações; e o telespectador vai junto, sente-se participante da história.

Os dois amigos se encontram no banheiro da escola. Laranjinha: *“Te achei, cara. Você não vai mais para o passeio não?”*. Acerola: *“Vou não, cara, quero mais ver porra nenhuma de coroa”*. Laranjinha: *“Por que? Você sabia a matéria toda, tava todo interessado”*. Acerola: *“Fui assaltado”*. Laranjinha: *“Por que tu não foi lá na boca reclamar? Eles iam te devolver o dinheiro, cara”*. Acerola: *“Não, cara, não quero me envolver com eles não”*.

A relação dos dois com o tráfico, em toda a série, costuma ser esta: Acerola não quer nem chegar perto; Laranjinha aproxima-se mais, está mais seduzível pelo “movimento”. As exceções ocorrem justamente nesta primeira temporada, nos dois episódios dirigidos por Kátia Lund e Paulo Lins. Compõe também o “discurso” de *Cidade dos Homens* a ambigüidade da relação entre a comunidade e o “pessoal da boca”. O “movimento” é a lei vigente, faz a ordem na favela. A abordagem do programa não localiza o “mal” nas bocas de fumo.


Laranjinha tem uma idéia para Acerola não perder o passeio: *“Eu tô com o dinheiro aqui do remédio da minha vó. Eu vou te emprestar e depois a gente vai lá na boca pedir”*. Acerola: *“Não, cara, não vou não, isso é problema meu, não é problema deles, não”*. Laranjinha: *“Eu falo que eu fui assaltado e eu falo que é o dinheiro para o remédio da minha vó”*. Acerola: *“Você vai dar 171 nos caras?”*. Laranjinha: *“Não, eu não vou dar nada, eles sempre dão o dinheiro quando é para remédio”*. Acerola: *“Então já é”*. A boca é uma instância de poder, ocupa, vez por outra, o lugar do estado, funciona como “balcão” reclamações e até tribunal em alguns episódios. A sequência da conversa no

banheiro dura mais de um minuto e é filmada inteira em um só plano. O ponto de vista da câmera é o de alguém que poderia estar no banheiro com os dois, vendo e ouvindo a conversa. As estratégias de *Cidade dos Homens* garantem esse lugar para o telespectador.

Na boca. Laranjinha: “*Vamos lá, cara, ó os caras do movimento ali*”. Acerola: “*Eu não*”. Laranjinha sobe sozinho. Acerola vê Laranjinha conversando com os traficantes e “*pensa*” em *off*. “*Às vezes eu fico na dúvida se o Laranjinha é bem esperto e valente para cacete, ou o maior otário que já pintou nesse morro*”. A boca é “quente”, luzes muito amareladas, como na casa da avó de Laranjinha. O que poderia parecer ir de encontro à “teoria” da temperatura de cor no episódio, ao contrário, reforça a idéia. Apesar das armas e do clima agitado lá de dentro, Laranjinha está acolhido, há no rosto do garoto um orgulho e certo riso por estar no meio dos caras do movimento. Todos tratam bem o garoto. O amarelo da boca acolhe, seduz, protege. A câmera, tanto quanto o personagem e o telespectador, quer ver tudo ao mesmo tempo, olha para um lado e para o outro, movimenta-se bastante, enquadra as armas, o cigarro de maconha, a munição em cima da mesa, o clima é de “atividade”. É a primeira vez que *Cidade dos Homens* entra numa boca de fumo, e a câmera faz bem este papel de um personagem curioso, excitado com toda aquela movimentação.

Sem querer identificar influências, nem classificar *Cidade dos Homens* como herdeiro desta ou daquela escola cinematográfica, apenas como ilustração que ajude a explicar do que trata essa movimentação de câmera identificada como característica da série; é possível dizer que o modo como a câmera é operada no programa faz ecoar, em pleno século XXI, alguns mandamentos do “cine-olho”, de Vertov: “Eu mostro-lhes o mundo como eu sou capaz de vê-lo. Agora e para sempre, liberto-me da imobilidade. Encontro-me em constante movimento. Me aproximo e me afasto dos objetos” (citado por STAM, 2003, p. 60-61).

Lá dentro, Laranjinha assume a narração, em *off*, e explica ao telespectador sobre as “leis” da favela “impostas” pelo movimento. O narrador-personagem tem o poder de congelar a imagem para dar tempo à sua explicação: *“Quando o cara assalta na favela, das duas uma: ou o cara é um bandido otário, e não dura muito, ou o cara é um alemão, um cara de outra favela, querendo invadir... e não dura muito”*. Quando Laranjinha fala “dos alemão”, cobrem a voz do garoto imagens dos traficantes de “outra favela”, as fotos dos “outros” são azuladas, eles são a ameaça; os da boca em que Laranjinha está são a proteção e o acolhimento.

Laranjinha conta aos traficantes a história de um assalto mirabolante, cheio de armas. O menino está contente e até orgulhoso da sua performance e do seu trânsito na boca. Ele consegue o dinheiro e até “falou com o BB” (o chefão do morro, pelo walk talk” de madrugada) .

A imagem de um rato (com outra textura, aspecto de VHS), “passeando” pelo lixo e esgoto, intercala bruscamente a sequência na boca de fumo. Um recurso de montagem expressiva, “tipicamente eisensteiniana”. Laranjinha volta com 10 reais. Acerola diz: *“Só, devia ter cobrado a régua”*. Uma “gag” de roteiro muito comum nos episódios escritos por Jorge Furtado. A régua foi quebrada no assalto, lembrada por Acerola na conversa com Laranjinha no banheiro (“quebraram até minha régua”) e volta mais tarde para arrematar o percurso que começou no roubo (desequilíbrio), passando pelo plano (estratégia para solucionar o problema) até a resolução (restauração do equilíbrio).


No fim da sequência da boca, já com o dinheiro nas mãos e do lado de fora da boca, Laranjinha detalha para o telespectador como se dá a hierarquia entre os bandidos do tráfico. “Cobre” o *off*, em slow motion, bandidos armados descendo uma escadaria: *“Quem controla a segurança na favela são os caras do movimento, o patrão aqui é o BB, que poucos sabem onde está, o Madrugadão é o general, e esses aí são os soldados, eles querem um dia, chegar a general, em geral, não passam dos 25”*.


No texto de Laranjinha sobre a organização do tráfico fica evidente a existência reconhecível de uma hierarquia entre os homens do movimento. E através das “próprias” palavras do garoto pode-se ainda perceber uma confusão entre a ordem pública e a privada. O mais poderoso é o “patrão”, abaixo deles estão o “general” e os “soldados”. Patrão tem a ver com uma relação serviçal, entre aquele que paga e o outro, que recebe pelo trabalho. General e soldados ligam-se ao modelo hierárquico militar. As forças armadas, em geral, estão a serviço da ordem pública, oficialmente instituída. A ordem marginal espelha-se em instituições oficiais.

Os homens do tráfico diferenciam-se uns dos outros pelo modo como empunham suas armas e vestem seus trajes, os signos do poder e as nuances que diferenciam e determinam o lugar de força ocupado por eles são perceptíveis pelos outros moradores da favela. Laranjinha reconhece facilmente num garoto que desce as vielas da favela armado o seu status de iniciante no organograma do crime: *“Esse garoto é soldado novo, comprou o tênis faz pouco, nem sabe segurar o ferro direito, acha lindo andar trepado, é bucho, vai morrer logo”*.

A favela de *Cidade dos Homens*, tal qual apresentada pelas “reflexões” de Laranjinha e Acerola logo no primeiro episódio e “defendida” em todos os programas da série, é um lugar de regras rígidas, que se impõem justo no lugar vazio deixado pelo poder público, pela impossibilidade de cumprimento da lei da letra. De acordo com análise de Wisnik (2004), “A fragilidade da lei, e a sua crônica impossibilidade de se firmar, é um tema agudamente brasileiro” (p.141).

Tiros na farmácia. Laranjinha e Acerola estão comprando o remédio. Começa um tiroteio na favela. A câmera reage aos tiros, como alguém que se assusta com o que está acontecendo. Câmera e montagem frenéticas mostram a favela fechando suas portas, todo mundo entrando em casa, correndo, se escondendo, nos enquadramentos: linhas, fios, emaranhados... Quando todo mundo já parece protegido, escondido em suas casas ou estabelecimentos comerciais, a câmera “tranqüiliza-se”, mostra, quase parada, um largo vazio,

bem em frente à farmácia onde estão os protagonistas. Laranjinha explica: “Tiro assim, sem aviso, é sinal de guerra com os alemão” .

A narração em *off* do garoto segue esclarecendo a situação: “Aqui na parte baixa da favela, quem manda é o pessoal do BB, começa no asfalto e sobe até o meio do morro, daí, tem um mato separando que pegou fogo, que puseram o nome de Bósnia...”. A aula de Laranjinha sobre a guerra entre os dois grupos de traficantes é ilustrada através de recursos de computação gráfica, as imagens mostram o que Laranjinha diz . A estratégia é didática, a ilustração é mais sofisticada do que os slides da professora na sala de aula, mas cumprem a mesma função. O texto em *off* mais a “colagem ilustrativa” economizam situações dramáticas que seriam necessárias para fazer o telespectador compreender aquela briga entre os bandidos rivais por melhores territórios para a venda de drogas. A Coroa do Imperador explora bastante a computação gráfica para contar a sua história. É o único episódio da primeira temporada que lança mão desse recurso narrativo.

O remédio e o tráfico. A guerra dos traficantes impede que os heróis subam o morro. Acerola: “Caraca, mataram aquele moleque”. Laranjinha: “Agora o ladeirão é do Mocotó”. Os dois vêem um menino, ainda mais jovem do que o que está morto numa escadaria do morro, roubar o tênis do recém-assassinado. A cena sintetiza um discurso presente também em *Cidade de Deus*. Os mais novos vão ocupando o lugar dos que morrem, o tráfico se alimenta de garotos cada vez mais jovens. Novamente, computação gráfica ilustrando a explicação na voz em *off* de Laranjinha, o estilo e estética são os mesmos da “animação” anterior.

Laranjinha: “O Mocotó tomou a área do BB”. Acerola: “Que nem Napoleão fez com a Rússia”. As guerras, todas elas, parecem as mesmas no episódio. Na Europa de Napoleão, na faixa de Gaza, no ladeirão do morro: “tudo farinha do mesmo saco” no roteiro bem articulado do episódio. Acerola, em *off*, diz com todas as letras, qual será a partir de agora, o conflito mais sério do episódio: “O problema é que a casa da avó de Laranjinha fica lá em cima, quando a chapa

esquenta, é difícil chegar lá". Laranjinha: "Se eu não levar o remédio dela, ela passa mal e pode até morrer". Pronto e simples, problema instaurado: não dá para subir e a avó pode morrer. Ainda que certos recursos narrativos de *Cidade dos Homens* sejam um tanto sofisticados e menos convencionais do que a média das ficções televisivas, no que diz respeito à compreensão da história, os programas são "fáceis" e diretos, sem rodeios, nem complexidades.

Tentando subir. Os dois heróis tentem por muitos caminhos driblar o bloqueio dos traficantes. Sobe trilha sonora, a câmera corre junto com eles por becos escuros, vielas e escadarias. O ritmo da sequência é o mais acelerado de todo o episódio, tudo junto, muito veloz: câmera, montagem, música, sons ambientes e a correria dos dois garotos.

Num corte brusco, tudo muda, os heróis sucumbiram, a câmera e a montagem também. Não dá mesmo para passar. A avó pode até morrer. Os dois estão "gastando" tempo numa espécie de lavanderia pública, sozinhos. Muito silêncio, o som da água caindo de uma bica na bacia de roupas é a única presença sonora. A câmera é a mais parada de todo o episódio, compartilha com os dois a impossibilidade de seguir adiante, o tempo é dilatado, os planos são longos, a movimentação dos dois é repetitiva, a montagem provoca elipses que deixam evidente que o tempo passado ali, pelos protagonistas, é muito maior do que o da sequência. Há um desrespeito às regras da montagem transparente e às "leis" do *raccord*. Os personagens desaparecem e reaparecem, em lugares e posição diferentes no decorrer do mesmo diálogo, em pleno jogo de plano e contra-plano.

No filme hollywoodiano clássico, graças a um regramento para a introdução de novas cenas (uma progressão coreografada do plano conjunto para o plano médio e o primeiro plano); procedimentos convencionais para demarcação da passagem do tempo (fusões, efeitos de íris); técnicas de montagem para tornar o mais suave possível a transição de um plano a outro (a regra dos 30°, *raccords* de posição, *raccords* de movimento, *inserts* para encobrir descontinuidades inevitáveis) (STAM, 2003, p.166).

Acerola: "Já sei, cara, a gente pega todos aqueles caras viados do bando do Mocotó, bata num paredão e..." o garoto começa a simular golpes que ele

“dará” nos traficantes, imita com a boca os sons dos golpes atingindo os bandidos. Os sons e a movimentação do garoto colam/cortam para a tela de um videogame violento. No mesmo enquadramento em que aparece a TV com o game violento, vemos passar Laranjinha e Acerola: os dois estão chegando na casa de um amigo, frustrados. A luz da casa é amarelada, seguindo o padrão já estabelecido.

O real invade a tela da TV. Na casa do amigo, o game dos meninos é interrompido pelo grito da mãe de um deles, vindo do extra-campo, pedindo para que ele veja se a novela já começou. A novela não tinha ainda começado. No telejornal, passa reportagem sobre a guerra na faixa de Gaza. Na conversa dos jovens, confundem-se a guerra do morro com a que passa na TV, entre israelenses e palestinos. Quando os amigos falam sobre o motivo da guerra do morro - a posse de um ladeirão estratégico para o tráfico de drogas - aparece na TV uma imagem do mapa de Israel e a faixa de Gaza. Os garotos falam dos chefes do tráfico, que brigam por acharem que o tal ladeirão pertencia a um antes de ao outro e vice-versa. Na TV, imagens de Arafat e do presidente de Israel. As guerras são as mesmas, em qualquer lugar e resultam em “piscinões de sangue”: lá, na faixa de Gaza e “cá”, nos morros. Durante toda a sequência, o mecanismo de aproximação entre as guerras do telejornal e a do morro é reiterado. Volta e meia surgem ainda “inserts” do vídeo game – novamente, como na inserção do rato, cacoete “eisensteiniano”.


De repente, sem prévio aviso, “os personagens” aparecem intercalando as cenas do telejornal, sob o mesmo tratamento plástico: textura pixelizada e cor exageradamente azulada. O mundo real é frio, ameaçador. O telespectador é informado, apenas pelo tratamento visual das imagens, que algo ali indica uma mudança no modo de ver/apreender aquelas falas a partir daquele momento. Dali até o fim da sequência, sobre a imagem em primeiro plano dos jovens que contam histórias da “aproximação” deles com o tráfico lê-se: fulano, ator, tantos anos. Pronto, está claro ao telespectador que aqueles depoimentos não pertencem aos personagens, são histórias reais vividas pelos jovens que os interpretam. Num interessante processo metalingüístico, os atores invadem a tela da TV, da sala de estar da casa de um personagem, durante o telejornal,

para falar “verdades”, para contar da vida real, sair da ficção. Ao mesmo tempo em que a “vida real” narrada pelos jovens atores legitima a história ficcional que vinha sendo “contada” e “vivida” pelos jovens personagens.


São histórias de tiros, mortes, tráfico... que se misturam tanto pela semelhança de umas com as outras quanto pela montagem que as intercalam propositadamente sem o “cuidado” da clareza. A câmera afasta-se dos atores através de um lento zoom out, aos poucos, aparece a moldura da TV da sala dos personagens, num gradual retorno ao mundo da ficção. Corte de imagem. O áudio dos depoimentos continua, no contra-plano: os personagens estão sentados na sala, assistindo os atores falar. A câmera está fixa, perplexa – tal qual os personagens - sobra um eco da última palavra do último depoimento... depois o silêncio, e todos parados, estátuas, inclusive a câmera, todos - a câmera, os personagens e o telespectador - “digerindo” aquilo tudo que fora dito, pelos jovens atores.

Aula de Acerola. Bagunça geral na sala de aula. A professora já chega sem paciência. *“Dá para a gente ter uma aula hoje? Quem lembra, gente, da aula passada? O quê que eu falei na aula passada?”* A turma responde em coro: *“Do passeio”*. A professora: *“Isso, mas além do passeio eu dei uma aula”*. Laranjinha está de cabeça baixa, alheio à professora e ao resto da turma, certamente preocupado com a avó sem o remédio. Todos os alunos falam ao mesmo tempo, ninguém responde direito às perguntas da professora: *“Chega! Chega! Gente, não vai mais ter passeio nenhum, vocês não sabem nada”*.

Para salvar o passeio, Acerola propõe explicar o assunto sobre as guerras napoleônicas e a vinda da Corte para o Brasil: *“Professora, se eu conseguir falar o que a senhora falou sobre a aula passada a gente pode ir no passeio ver a coroa”*. A professora duvida: *“Pode, mas eu quero ver isso”*. A turma fica apreensiva. Silêncio e primeiros planos dos colegas, todos ansiosos pela aula de Acerola. O garoto se apropria dos acontecimentos históricos por analogia com os conflitos pelo tráfico de drogas nos morros. *“Esse aqui é o morro Francês, onde um maluco chamado Napoleão mandava, esse aqui é o morro vizinho... antes disso, a parada era dos ingleses que vendiam bagulho para*

toda a região". Ele entende e explica a história através do vocabulário e dos mecanismos de funcionamento comuns às guerras pelos territórios e pontos de venda de drogas . *A Coroa do Imperador* apresenta Acerola como o cérebro da dupla, o malandro da "argumentação", da palavra.

Salvando a Coroa. Acerola continua a aula: "*Aí o jeito era os portuguesas pedir ajuda para os ingleses para salvar a coroa deles*". "Salvar a coroa?" Laranjinha pergunta. Inset rápido (zoom in), acompanhado de recurso sonoro, da imagem da avó de Laranjinha, na janela de casa, no morro. Laranjinha: "*E como que eles fizeram para salvar a coroa deles?*". A coroa que preocupava Laranjinha era a avó sem o remédio. Esse tipo de trocadilho é comum aos episódios dirigidos ou escritos por Jorge Furtado.

Corte seco para a tela preta, a sala de aula, novamente, iluminada apenas, como na primeira cena do episódio, pela luz do projetor de slides. As luzes e o áudio "pisca" em sincronia. A professora, em *off*, narra as últimas batalhas napoleônicas, a vinda da família real para o Brasil e os motivos pelos quais os ingleses apoiaram a empreitada. A aula da professora é "adequadamente" ilustrada por "slides" com imagens da guerra e dos personagens do tráfico de drogas nos morros. De novo, as guerras se cruzam. A história de lá (dos livros de história), ouvida pela voz da professora é vista pelas imagens de cá, da guerra no morro pelos melhores territórios para a venda de drogas . As "*fragatas inglesas fortemente armadas*", que escoltaram a corte portuguesa para o Brasil: Marlborough, Londos, Betford e Monarch, por exemplo, são, nas imagens projetadas, soldados do tráfico armados de fuzis e metralhadoras.

Subindo o morro escoltados. A professora explica que "os ingleses precisavam continuar com o tráfico com a América, para isso, resolveram escoltar a frota portuguesa. Mandaram então quatro fragatas fortemente armadas acompanhando a Coroa até o Brasil". A aula de história deu a idéia aos dois heróis. Laranjinha e Acerola conseguem subir o morro, acompanhando os "soldados fragatas". Em *off*, a voz da professora continua contando a história com H maiúsculo. A chegada da corte no Brasil, pela voz da professora, é a conquista do morro pelos traficantes que venceram a guerra

(nas imagens e fotografias), as lamparinas que iluminavam a cidade para receber a corte, são as brasas dos baseados acesos para festejar a vitória. A coroa (avó) de Laranjinha, tal qual a portuguesa, foi salva. Não sem antes um breve momento de suspense clássico, com direito a um breve rufar de tambores 🥁.

Final feliz. A avó foi salva e o passeio, um sucesso. Laranjinha conseguiu ainda ficar com a menina que cortejava lá na primeira sequência do episódio, motivo principal da sua vontade de ir ao tal passeio. No final, o recurso de narrar a história através de fotos/slides continua sendo utilizado, mas agora são fotos alegres: Laranjinha e Acerola sorridentes, abraçando a coroa salva (a avó, não a portuguesa) e a turma da escola contente no ônibus e museu. Na banda sonora: um partido alto, samba de morro.

3.3 Segundo Episódio: O cunhado do cara

Com Darlan Cunha e Douglas Silva. **Direção** Kátia Lund e Paulo Lins. **Roteiro** Kátia Lund e Paulo Lins. **Diretor de Fotografia** Adriano Goldman. **Montagem** Karen Harley. **Trilha Sonora Original** Antônio Pinto e Ed Côrtes. **Argumento** Fernando Meirelles e Jorge Furtado. **Produção** Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlink.

Lei do mais forte. Na primeira sequência do episódio, Acerola derrota um outro garoto no vídeo game, ele “tira sarro” do grupo perdedor: “*Sou penta campeão, mané, tu é um babão*”. O menino derrotado não aceita as provocações de Acerola e parte para a briga, ele é maior e mais forte que Acerola. Laranjinha tenta ajudar, mas o outro grupo é mais numeroso, não o deixa interferir na briga. Os garotos rivais da dupla arrancam o tênis de Acerola, amarram os cadarços e jogam nos fios da rede elétrica. A câmera “trabalha” como no episódio interior, movimentando-se sempre na mão, participando da cena, contaminada pelo ambiente, enfatizando os elementos que constituem o “emaranhado favela”. O problema que aflige o protagonista, apresentado logo nas primeiras cenas de *O Cunhado do Cara*, é o domínio da lei do mais forte. Acerola é mais talentoso, venceu o game, mas foi humilhado pela força maior do grupo adversário.

Casamento na laje. A comunidade, unida, ajuda a carregar, pelas ladeiras e escadarias do morro, um outdoor. Acerola, descalço, põe também a “mão na massa”. A cena reforça o que parece ser o discurso da série, segundo o qual, ao mesmo tempo em que a favela é a morada do tráfico e dos fuzis, por lá há também cooperação, solidariedade, e espírito comunitário. A placa de publicidade será a parede do barraco dos noivos que estão se casando

A festa de casamento, na laje, do alto do morro, parece ter o “patrocínio/apoio” do movimento. O chefão, Deco, distribui ordens. De acordo com o modelo de serialização das primeira e segunda temporadas, já analisado, não há uma relação de continuidade de um episódio para o outro. BB era o patrão do programa anterior, em *O Cunhado do Cara*, é Deco quem manda, não se explica como se deu a troca no comando da favela.

Armas, forró, churrasco, tudo junto e misturado na laje. Acerola e Laranjinha estão na festa. Os meninos rivais da sequência anterior também. Acerola pede um pedaço de carne ao churrasqueiro, toma uma esculachada e uns tapas na cabeça. O herói está por baixo, sem moral, nem prestígio. Laranjinha: “*Ó lá, Acerola, aquela ali não é a sua irmã dando mole para o patrão*”. Acerola caminha “invocado” em direção ao casal apontado pelo amigo. Em *off*, Laranjinha explica: “*Eu sempre fui parceiro do Acerola, pô, tinha que dar um toque, quando eu vi a Mirca, irmã dele, dando mole para o Deco, o bandido mais poderoso do morro*”. O texto em *off*, como de costume, economiza situações dramáticas e facilita a compreensão da história. De uma “cajadada” só, são apresentados dois novos personagens: a irmã, da qual não se fez referência no episódio anterior e Deco, o novo patrão da favela.

Acerola assiste, de longe, a irmã e o chefe do tráfico dançando forró, encara o casal de braços cruzados, com olhar inquisidor. Deco estranha o enfrentamento. Mirca diz que é o irmão dela e vai falar com o garoto: “*Qual foi, Acerola, cê vai ficar me escoltando agora, é?*”. Acerola: “*Fica dando mole para bandido, quem anda com minhoca acaba debaixo da terra, quantas mulheres ele tem mesmo, hein?*”. Mirca: “*Quer parar de encher meu saco moleque...*”. Deco chega simpático: “*E aí, tem guarda-costa no pacote, é?*”

O bandido/cunhado corteja Acerola. “*Qual é menor, não tá gostando da festa, não, bebe um refri aí. Porra, tá descalço por que? Cadê seu tênis*”. Acerola pensa um pouco, ele é o malandro esperto: “*Meu tênis?*”. “Acende a lâmpada” da ideia na cabeça do garoto. Ele ri e olha para os meninos rivais, já percebeu que pode tirar proveito da situação, explorar o novo parentesco: “*Meu tênis rasgou, eu tive que jogar no lixo*”. Deco: “*Vai ficar sem tênis, não*”. O patrão tira o tênis que está calçado e dá para Acerola. Mirca tenta recusar o presente: “*Vai ficar grande no pé dele*”, mas Acerola já foi seduzido, “*vai nada, eu tô crescendo*”.

Acerola vê o menino que bateu nele: “*Aí babão, pega uma pedacinho de carne para a gente aqui*”. O menino vira o rosto, não dá importância para o pedido, mas Deco intervém: “*Qual é, babão, não dá para ir lá não, amigo*”. O convívio

de Acerola com o tráfico é o tema do episódio. O menino vai experimentar a dor e a delícia da relação com o crime. Nos dois episódios da primeira temporada dirigidos por Kátia Lund e Paulo Lins, parece haver uma inversão nos perfis dos protagonistas. Em *A Coroa do Imperador*, Laranjinha parece muito seduzível pelo “movimento” do que o parceiro. Já é assim, desde o *Palace II*, Acerola sempre evita chegar na “boca”, não quer que os seus problemas sejam resolvidos através da interferência do tráfico. Em todos os outros episódios da série, desenvolve-se o perfil delineado no primeiro programa: Acerola é sempre o que condena a proximidade e o envolvimento de Laranjinha com os traficantes.

Em *off*, Laranjinha explica a situação: “*Acerola nunca andou com bandido, mas quando virou cunhado, cunhado do patrão, sentiu o gosto do poder e começou a tirar onda. Sentiu o gosto do poder e começou a tirar onda*”. Nas cenas seguintes, vê-se Acerola usando o seu poder sobre os outros meninos do morro.

Os inferiores estruturais não deixam de usar o ‘sabe com quem está falando?’, que não é exclusivo de uma categoria, grupo, classe ou segmento social. Muito ao contrário, a expressão parece mesmo permitir a identificação por meio de projeção social, quando o inferior dela se utiliza para assumir a posição de seu patrão ou comandante, agindo em certas circunstâncias como se fosse o próprio superior e assim usando os laços de subordinação para inferiorizar um outro indivíduo que, normalmente, seria igual (DAMATTA, 1997, p.192).

Acerola em *off*: “*Os babões peidavam quando me viam, cagavam quando eu dava uma ordem*”. O texto em *off* de Acerola soa mais próximo à situação dramática, pelo entonação, nota-se a emoção do presente. A narração de Laranjinha é mais distanciada, sóbria, reflexiva: “*Ele que era neguinho, virou negão, enquanto isso, a irmã vivia a vida de primeira dama*”. As vozes em *off* dos dois tem papéis distintos no episódio.

O “movimento” no lugar do estado. “A vida de primeira dama” não era fácil. Mirca tentava falar com Deco na boca, mas não conseguia. O acesso ao patrão era dificultado pelos soldados e por uma grande quantidade de moradores organizados em fila pelo pessoal do movimento para terem “audiência” com

chefão. A boca é uma espécie de “balcão de reclamações”, a comunidade reporta os seus problemas, os mais diversos, para Deco. *“Meu problema é o seguinte: eu tive um caso com um cara aí e ele não dá nada para o garoto...”*. *“Hoje mesmo de manhã eu saí e não tinha um pingo de água na torneira”*. *“Ela tá cozinhando à lenha debaixo da minha cozinha e isso tá prejudicando muito lá em casa”*. *“Eu vim aqui pedir uma ajuda financeira”* 🗣️. Os “reclamantes” contam as suas dificuldades em um enquadramento típico do cinema documental. Estão em primeiro plano, um pouco deslocados para a direita ou para a esquerda, com o olhar entre a câmera (neste caso estável, quase parada) e um interlocutor que não aparece. Esse modelo de olhar intermediário, entre a câmera e um interlocutor, consagrado pelo documentário, mais a naturalidade das falas e a mudança no modo de operar a câmera constroem para a sequência uma sensação de que o que se mostra pertence, em alguma medida, ao mundo real. São sete pessoas, relatando problemas e pedindo solução, por último chega Mirca: *“Olha só eu queria falar com o meu namorado, não tinha como você dar um jeitinho não de eu falar com ele, de eu furar essa fila aí?”*. A aparição da namorada encerra o “trânsito” entre a ficção e a realidade insinuado pelo momento anterior e traz a narrativa de volta para a história do episódio.

Sexo armado. O namoro de Mirca e Deco não vai bem. Os compromissos com o “movimento” atrapalham a relação dos dois, sexual inclusive, Deco transa com a arma pendurada no pescoço, pula da cama ao ouvir foguetório avisando da entrada da polícia no morro. “Volto já”. Mirca espera sentada. Em montagem paralela, Deco na ação, na correria. Off de Laranjinha: “alguns dias depois, Deco voltou, mas só para uma rapidinha” 🗣️. Depois de “satisfeito”, o bandido dorme, Mirca ao lado dele, impaciente, entediada. O namoro vai mal, enquanto isso... Acerola usa e abusa da condição de “cunhado do cara”.

Abusando do poder. Acerola abusa ao máximo do seu pequeno poder. Ele se vinga do grupo de garotos que bateu nele, obriga todos a dizerem: *“Acerola é pentacampeão e eu sou babão”*. Em montagem paralela, vêem-se as imagens de Acerola impondo seus caprichos e vontades aos garotos rivais alternadas

com cenas do namoro de Mirna e Deco. Beijos e declarações entre armas e bandidos. O casal cercado pelo crime. Mirca: “*Olha só, não tinha como a gente ficar sozinho, não? Tem muita gente olhando*”.

As duas ações principais transcorrem simultaneamente: o romance de Mirca com Deco e o abuso de poder de Acerola. Acerola dá ordem, na grosseria, até para Laranjinha. Pequena crise entre os dois. O problema na amizade dos dois é enfatizada pelo primeiro plano que revela o olhar de Laranjinha e a presença sutil de uma trilha sonora. Acerola não se dá conta do que está acontecendo, mas Laranjinha já compreendeu a situação e explica em *off* ao espectador: “*No início era só onda, depois o Acerola começou a abusar do poder*”. A frase do garoto redundante o que já estava bem colado pela situação dramática, mas a série, em geral, não evita reiterar e facilitar a clara compreensão da história. Neste episódio, é a voz de Laranjinha que conduz e comenta, com mais distanciamento, os acontecimentos.

Depois do apelo de Mirca, Deco “invade” a casa de senhor para dar uns amassos na namorada. Permanece o padrão do episódio anterior: a temperatura de cor da casa é mais quente, tende ao amarelo, a rua, é fria, mais para o azul. O velhinho vê televisão enquanto os dois “se pegam” no sofá ao lado. A cena diz um pouco da relação de poder e servidão estabelecida entre os moradores e o movimento, segundo discurso da série. De novo, o namoro é interrompido pelas obrigações do patrão com o tráfico. A relação de Mirca e Deco degradinga justo quando Acerola pega mais pesado no abuso do seu poder sobre os outros garotos. Mirca passa pelos garotos. Acerola pergunta pelo cunhado: “*Decão já era!!*” diz Mirca. Acerola está em maus lençóis. Ela sai atrás da irmã, a câmera enquadra os garotos rivais, eles estão prontos para a forra, Laranjinha fica sozinho na quadra. A trilha sonora enfatiza o problema do protagonista.

A lábia de Acerola. Acerola põe então em curso sua primeira estratégia para escapar da enrascada, ela tenta convencer a irmã a não acabar com o patrão. No quarto de Mirca, luzes amareladas. Mirca: “*Tem jeito não, Acerola, ele*

escolheu essa vida”. Acerola: “O cara é patrão, cê acha que essa vida é fácil para ele? O cara tem que cuidar das bocas dele, tem que cuidar da comunidade, dos moradores que vai reclamar”. Mirca: “Pois é, ele gosta dessa importância, eu tô fora disso”. Acerola: “O cara tá em guerra, cê acha que no Vietnã deixavam visitar os soldados? O cara pode morrer, ele ama você”. Mirca: “Eu to me lembrando daquela história da minhoca que você me falou, quem anda com minhoca acaba debaixo da terra”. Acerola: “Esquece isso, dá mais uma chance para o cara”. Acerola é o malandro da palavra, navega pela esperteza, pela capacidade argumentativa, adapta sua retórica aos interesses imediatos. A conversa é interrompida pela mãe do garoto avisando que tem “uns amigos” o chamando na porta. São os “babões”.

Pedindo ajuda: a dupla dinâmica em ação. Acerola foge, bate na porta de Laranjinha, vai pedir ajuda ao parceiro. Os dois estão estremecidos. Laranjinha: “Qual foi, cara?”. Acerola: “os caras tão vindo atrás da gente”. Laranjinha: “De mim não, cara, eu não fiz nada”. Acerola: “Não vai me ajudar, não?”. Laranjinha: “Cara, você não arrumou o problema? Agora resolve sozinho”. Acerola: “Tu é meu amigo ou não é?”. Laranjinha: “Tu quer mandar em todo mundo, cara”. Acerola: “Vai deixar seu parceirão na mão?”. Laranjinha: “Pede por favor, cara. Vai ser do meu jeito?”. Acerola: “Vai ser do seu jeito”. O diálogo acontece na porta da casa de Laranjinha. É filmado e montado segundo a “gramática” do plano e contra plano, alternando os pontos de vista. Laranjinha, mais poderoso na situação, é enquadrado sempre de baixo para cima, Acerola, de cima para baixo, diminuído. Laranjinha posa de magoado, fala manso e ri no final, quando percebe que a amizade dos dois está voltando ao normal. O garoto é sedutor, não tem a lábia argumentativa de Acerola, mas usa bem as suas armas. Os dois seguem andando abraçados. Laranjinha, em *off*, explica a idéia: “Só tinha um jeito de fazer o meu amigo se livrar dos “babões”, era só fazer a Mirca voltar para o Deco”. É a estrutura mais comum aos episódios da primeira e segunda temporadas, os protagonistas tem um problema e elaboram um plano para escapar da enrascada. Eles compram um bombom de coração e um cartão: “Me encontre no local do nosso primeiro beijo, amorzinho, às 3h”. Na escola, Acerola dá o bombom para Mirca: “Ele falou que você é a mulher da vida dele, disse vai sair dessa vida só por você, vai te dizer isso tudo hoje, no

local do primeiro beijo". O plano "Love Story" está em curso. Laranjinha em *off*: "Meu plano estava indo muito bem, a Mirca engoliu a história rapidinho, agora só faltava o Deco abrir o coração para o Acerola voltar a ser respeitado pelos babões".

Acerola e Laranjinha vão na boca falar com Deco, entregar ao bandido o cartão que compraram. Começa um clima de tensão na boca, os "soldados" todos em alta atividade, os chefes comunicando-se pelos *walktalks*, preparando-se para conflito iminente. Deco pede a Acerola para entregar uma arma para Bigode, no "pé do morro". O menino tenta rejeitar o serviço, mas Deco insiste e põe o revolver na mochila de Laranjinha. Laranjinha abandona Acerola, não quer se meter nessa missão: "O cunhado é teu, tu estragou o Love Story, cara". Em *off*: "Meu plano naufragou, o Acerola já tinha ido longe de mais. Desde que ele pegou o poder, a nossa amizade já não era a mesma, o Acerola estava escolhendo o caminho dele".

Em montagem paralela, vê-se Acerola, descendo o morro com a mochila nas costas, os babões indo atrás dele e Mirca, caminhando contente em direção ao encontro armado pela dupla. A câmera desce a favela junto com a garoto, às vezes, ocupa o lugar do olhar dele, preocupada, olhando de um lado para o outro, tentando descobrir se o caminho estava livre para a entrega da encomenda. O destinatário já está lá em baixo, a vista. Acerola vê os "babões" chegando: "Tá fugindo, ô, comédia?", os garotos perguntam. Acerola está encurralado, acima dele, os rivais querendo vingar-se do abuso de poder, lá em baixo, o homem para quem ele tem que entregar a arma e a polícia revistando os transeuntes. Acerola segue em frente, quando já passou pelos guardas, um deles o chama de volta. A montagem, alternando imagens dos babões, de Acerola, do destinatário da encomenda e dos policiais (inclusive lançando mão de *slow motion*, recurso ainda não utilizado no episódio) constrói o suspense. O clima de tensão é ainda enfatizado pela trilha e efeitos sonoros. Em *O Cunhado do Cara*, música e efeitos sonoros são usados com economia, aparecem em momentos bem específicos, em geral para instaurar o clima da sequência.

Corte no suspense da situação dramática de Acerola, em paralelo, Mirca e Deco se beijam. Teria dado certo o plano de Laranjinha, mas por pouco tempo, logo chega uma outra garota - uma das “namoradas” do patrão que o ajudou a relaxar em sequência anterior. As duas brigam. Quando o policial está tirando a mochila das costas de Acerola para revistá-la, estoura tiroteio no morro. O garoto foi “salvo pelo gongo”. Ele entrega a encomenda para Bigodão e olha para o relógio: são 3h, o horário do encontro marcado entre Mirca e Deco. A favela está em guerra, policiais e traficantes trocando tiros. Acerola se preocupa, sobe correndo as escadarias do morro. A câmera corre junto com o garoto, reage ao tiroteio, a banda sonora reforça a tensão, mistura a música com o som ambiente da favela, tiros e gritaria: é o clímax do episódio 🎬.

Acerola encontra no caminho pessoas reunidas ao redor de dois corpos, um é o de Deco, o outro, “de uma menina inocente”, coberto por jornais. Alguém diz: “*ela estava no lugar errado na hora errada*”. O telespectador não sabe quem é a menina morreu, mas sabe mais do que Acerola (o narrador mais distanciado da história é Laranjinha, Acerola está submetido ao tempo presente dos acontecimentos) viu que havia uma outra garota no encontro com Deco. Para Acerola, é a irmã dele que está morta, com certeza. O menino chora, desaparece o som ambiente e entram cordas “tensas” na trilha sonora. Acerola caminha devagar, chorando, intercalam a caminhada do menino imagens da avó do garoto costurando. Em plano sequência, a câmera “sai” da avó que costura e enquadra Acerola. Ele precisa dar a notícia. No canto do quadro em que aparece Acerola, pelo espelho, vê-se a avó de frente. A aparente espontaneidade da câmera contrasta com detalhes muito bem cuidados. Avó: “*Que foi Acerola, onde você estava?*”. Antes que ele possa dizer qualquer coisa, Mirca pergunta do extra-campo: “*É mesmo Acerola, onde é que cê tava?*”. Como em *A Coroa do Imperador*, quando o momento de tensão e suspense dizia respeito à possível morte da avó de Laranjinha, em *O cunhado do cara*, não se explora a expectativa da tragédia. O telespectador é muito rapidamente informado de que nada de grave aconteceu. Os tempos dilatados e o sofrimento mais prolongado só ganham lugar na série a partir da terceira temporada. Acerola abraça em pranto a irmã viva.

De volta ao normal. Laranjinha em *off*: “O Acerola só tinha uma saída, baixar a bola e se entregar para os babões”. Os “babões” se vingam das humilhações impostas pelo ex-cunhado do cara. Agora é a vez deles abusarem do poder que possuem: a força. Acerola tenta fazer as pazes com o menino rival, pela lábia, tenta engabelar o garoto: “Aê, Luis Otávio, esquece aquilo tudo, cara, tu é penta, o Brasil inteiro é penta, cara, somos amigos”. Não dá muito certo, Luis Otávio: “Me dá esse tênis aí, cara, e bota no meu pé”. O presente do patrão vai parar nos pés do líder dos “babões”. Começa uma partida de futebol e todos, inclusive Acerola, brincam juntos. O “narrador” Laranjinha encerra o episódio: “Depois do susto, o Acerola aprendeu, nossa amizade voltou ao normal, ainda bem, porque o futebol voltou a ser maneiro”. Tudo resolvido no final.

3.4 Terceiro Episódio: Correio

Com Darlan Cunha e Douglas Silva. **Direção** Kátia Lund e Paulo Lins. **Roteiro** Kátia Lund e Paulo Lins. **Diretor de Fotografia** Adriano Goldman. **Montagem** Daniel Rezende. **Trilha Sonora Original** Antônio Pinto e Ed Côrtes. **Argumento** Kátia Lund. **Produção** Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlink.

Caminhando com a avó. O episódio começa com Acerola tomando banho numa bica na favela. Depois, no plano seguinte, o menino já está vestido e seco, caminhando e conversando com a avó pelas vielas do morro. “Vó, me dá um dinheiro para eu comprar um pastel?”. “Que pastel, meu filho, você só pensa em comer, comer, comer... você não acha que já está na hora de arrumar um trabalho?”. O burburinho de uma discussão com o carteiro invade a cena da caminhada dos dois. Há muitas cartas espalhadas numa bancada, do lado de fora da associação de moradores do bairro. Na montagem, quebras de eixo; na fotografia, mantém-se o padrão de “esfriar” a temperatura de cor das externas, a câmera se movimenta como nos episódios anteriores, sempre na mão, “procurando” a cena, exploração de planos sequência (recurso recorrente da série: perseguir os acontecimentos sem cortes, movimentar a câmera na direção da ação emergente). Os moradores, através da sua associação, estão reunidos, reclamando e debatendo o problema do não recebimento das suas cartas com o carteiro oficial, devidamente fardado de amarelo como manda o figurino dos Correios. Até aqui, o encaminhamento da questão está se fazendo pelo modo “legítimo”.

Aparece então um sujeito com “voz” e autoridade para encaminhar a solução do imbroglío. É Birão. A mera chegada dele já impõe certa ordem à baderna. Ele é impositivo, tem um poder que parece transbordar, é grande, corpulento, voz firme. Ele têm uma força que emana da simples presença. Ele chegou para por ordem na desordem. Birão deseja organizar uma maneira de que as cartas cheguem corretamente ao moradores da “sua favela”.

Todos entram na sede da associação. Faz-se uma roda e começam a discutir o problema, sob o comando explícito de Birão. O presidente da associação, representante oficial daquela comunidade, até esboça uma vontade de liderar a

reunião, de levantar a voz, mas é imediatamente repreendido, com um olhar, pelo “chefe”. O presidente “legal” recolhe-se então à sua insignificância diante do poder de fato.

O problema da comunidade indica a ausência da ordem pública nas favelas: o carteiro oficial não tem como entregar as cartas, pois as vielas não tem nome, nem os barracos números. No morro vive-se o impasse da lei que há, mas não se pratica plenamente. Nas lacunas, faz a lei quem pode, quem tem poder para tanto. O tráfico faz “parceria” com a associação de moradores, a ilegalidade exerce o seu poder, no caso, através de uma instância legitimada.

O chefe dá as ordens. Birão distribui a palavra a quem ele acredita merecer a fala. Ao final, dá a sentença: *“a partir de hoje a comunidade vai ter o seu carteiro próprio. Pode ser um menino qualquer que conheça geral”*. Acerola é o escolhido. *“É só tu passar lá na boca toda sexta-feira e pegar 100zinho”*. Pronto, se ainda havia dúvida no telespectador, não há mais, o poderoso, o que aponta a solução do problema é o chefe do tráfico.

A missão de Acerola é entregar as cartas de porta em porta e o mais importante, enfatizado com rigor pelo chefe, é que ele não pode deixar sobrar nenhuma carta de um dia para o outro. O chefe levanta-se e diz firme, olhando Acerola de cima para baixo, em tom de forte ameaça: *“se sobrar tu já sabe qual é, o certo é o certo, o errado é o errado...”*

O desenho da cena sintetiza o tamanho do poder de um e o quanto o outro está a ele submetido. Acerola miúdo, olhos arregalados, olhando para o alto, Birão curvado sobre o garoto, quase “empurrando-o” para baixo, todos sentados, só os dois de pé: *“o certo é o certo e o errado é o errado”*. A frase simples, bordão recorrente do personagem, condensa em sua simplicidade “reta”, a complexa ambigüidade sob a qual vivem os que se equilibram entre a lei e a sua falta, o bem e mal, o certo e o errado.


“(…)confundem-se também, por extensão, a mudança e a paralisia, a lei e a transgressão, a polícia e o bandido, o traficante, a autoridade e o usuário, a droga e a droga: veneno-remédio em redemunho.

(...)Esses temas vieram à tona da vida pública na última década (1990), pairam interrogantes sobre os esgarçamento do tecido social. (Wisnik, p. 153).


Na sequência seguinte, Acerola está perdido em meio a uma montanha de cartas e um tanto acuado pelo compromisso de não deixar nenhuma delas sobrar de um dia para o outro, convoca, então, Laranjinha para trabalhar com ele. *“Esse emprego não tem nada a ver, ainda mais sozinho”*. *“Quem é o patrão?”*, Laranjinha quer saber. Acerola mente sem exatamente mentir, ele é o malandro da lábia, da palavra, diz que é o presidente da associação, não fala da relação com Birão; ele sabe que Laranjinha não quer “meia” com o “movimento”, mas precisa do amigo para executar a tarefa que lhe foi atribuída, então, dá um pequeno drible na “verdade-verdadeira” para ter o parceiro com ele na missão.

Cartas de mão em mão. Laranjinha e Acerola trabalham vestidos de camisa amarela, da seleção brasileira, e short azul. O figurino dos dois - na função de carteiros da desordem, sob o comando do tráfico de drogas em parceria com a associação de moradores da favela – “imita” a farda oficial dos Correios. A transgressão não quer se assumir como tal, usa as vestes da lei. Legitima-se disfarçando-se do seu contrário.


A câmera de sempre, balançada, em sintonia com a “confusão” de vielas do morro. Elementos diversos intermediando as imagens, “sujando” o quadro. Cartas de mão em mão, de porta em porta. Fardinha amarela e salário no bolso dos dois. Tudo ia bem. Refri e lanche, cortes estranhos, desrespeito às “regras” clássicas da montagem invisível. Voz em *off* de Acerola: *“dinheiro no bolso, geladeira cheia, as gatinhas dando mole, a gente era os moleques mais queridos do morro”*. Equilíbrio estabelecido, de acordo com a estrutura comum à série, já estava na hora de pintar um problema para os protagonistas.

Como poderia imaginar o telespectador já familiarizado com as aventuras dos garotos, sobrou carta de um dia para o outro, contrariando a irrevogável lei do patrão. Um morador recusa-se a aceitar sua bendita carta, diz que não é para ele, que *“Arlindo não existe, moleque...”*: problema instaurado . Em

flashback, Acerola relembra a regra clara de Birão, “acordada” na reunião com os moradores, de cima para baixo: “*eu não quero que nenhuma carta sobre de um dia para o outro, se sobrar tu sabe qual é, né*”. Acerola tem insônia, rola na cama, em sua cabeça ecoa o bordão do chefe do tráfico: “*o certo é o certo, o errado é o errado*”.

Laranjinha descobre o golpe. No dia seguinte, Laranjinha descobre que foi enganado pelo amigo. Fica sabendo que o patrão do serviço de entregar cartas é o chefe do tráfico. “*Tu é maior 171 hein, Acerola*”. Mas o infante malandro mesmo desmascarado tenta se safar, lançando novamente mão da ambigüidade que há na relação entre o tráfico a comunidade, *verdade-e-meia*: “*Isso é trabalho para a comunidade, cara, trabalho honesto*”. “*Com birão, tô fora*”, diz Laranjinha. Acerola flerta com o tráfico nos dois episódios, da primeira temporada, dirigidos por Paulo Lins e Kátia Lind, Laranjinha se esquiva . Como já dito, os perfis dos protagonistas parecem invertidos nos dois programas.

O presidente da associação, vendo a discussão dos dois amigos, não permite que Laranjinha abandone o barco: “*tá fora não, todo mundo já te viu trabalhando... tem que desenrolar lá em cima (na boca), todos dois*”. Agora que a regra de Birão tinha sido descumprida, o problema teria de ser resolvido “lá em cima”: numa instância “mais alta” e poderosa do que associação de moradores. Os dois então sobem o morro, estão lá, na boca, entre os bandidos. Birão está fora, resolvendo outras questões. Laranjinha e Acerola falam com os de mais alta patente no momento.

Os dois na boca. “*O quê que tu faz com a carta? Enfia no rabo*”. A frase, dita por um menino de menos de 15 anos, soa estranho para o horário e para a polidez corriqueira da rede Globo (esse “estranhamento” é constante na série, tanto pelo “palavriado”, quanto por algumas cenas não muito comuns aos produtos da emissora, como, por exemplo, jovens fumando maconha em primeiríssimo plano). Devolver a carta para quem mandou foi a ordem “*lá de cima*”, da boca .

No asfalto. Laranjinha e Acerola descem o morro, atravessam a fronteira simbólica entre “lá e cá”. Entre a ordem e a desordem, entre a lei e as regras. Como no primeiro episódio, essa travessia é comentada por narração em *off* dos personagens. Um sujeito, numa banca de revista, explica com fazer para chegar na Haddock Lobo - suposto endereço do remetente da tal carta que sobrou de um dia para o outro - e dá aos dois um mapa da cidade. “*É tudo nome de gente rica, poderosa*”, explica o moço, sobre os nomes pomposos das ruas da zona Sul. Muitos cortes são feitos no momento em que algum elemento (carros, ônibus, pessoas) atravessa entre a câmera e os personagens, recurso de montagem recorrente em todos os episódios. De mapa na mão, os dois tentam achar o endereço, a procura é embalada por trilha sonora, sem som ambiente, num claro “momento-clipe”. Outra recorrência da série é esta utilização da “linguagem” do vídeo-clipe para intercalar os acontecimentos da história e sintetizar as situações dramáticas. A montagem é descontínua, cheias de cortes bruscos, na fotografia, um cuidado plástico, exploração de grafismos, no caso, as linhas das faixas de trânsito.

Quando eles pensam ter achado o endereço: Haddock Lobo, “seu Paulo”. Eles descobrem que na verdade não há “*seu Paulo*”, o remetente da carta mora em São Paulo. No mapa que eles ganharam, Laranjinha percebe que a favela não existe: “*só mato, cara*”. No mapa oficial não há o morro, a ordem condena à invisibilidade aquela parte da cidade que não se quer ver, que não se permite controlar pelas leis vigentes.

Ainda com a carta na mão. A carta, então, continua na mão dos dois, queimando feito batata quente. “*O Nefasto (Nefasto é uma das “autoridades” que estão substituindo Birão, que está fora da favela) vai querer mandar a gente para São Paulo, cara*”, diz Acerola. Momento reflexivo dos dois. Eles estão com um problema nas mãos, tentando encontrar uma saída. A câmera pára junto com eles, o ritmo se acalma, o episódio “respira” junto com os personagens (mesmo recurso utilizado em *A Coroa do Imperador*, na lavanderia da favela, quando os dois não conseguem levar o remédio para a avó de Laranjinha). Acerola “resolve” o problema da forma que lhe parece mais fácil: rasga a carta e dá o assunto por encerrado. A narração de Acerola, em

off, dá pista de que ele já tem em mente uma nova ideia para driblar os traficantes: “o segundo escalão quer sempre inventar alguma coisa para pegar moral com o patrão, foi mole vender o nosso peixe”. O narrador fala do futuro, já sabe que os traficantes serão seduzidos pelo plano dele, ele conta uma história já acontecida, postura épica.

Na boca de novo. Acerola e Laranjinha “vendem” para os bandidos do segundo escalão, sobre os quais está pesando a responsabilidade de cuidar da favela enquanto Birão está fora, a ideia de nomear as ruas do morro com os apelidos de guerra dos chefes do tráfico: “*Lá em baixo só tem nome de rua quem tem muito poder e muito dinheiro, nossa idéia é fazer o mapa da favela e entregar para o carteiro, aí ele se vira, a favela vai ficar maneira...*”, explica Acerola. Dessa forma, os dois agradariam os bandidos e livrariam-se da “arriscada” missão de carteiros do morro, sob as ordens do tráfico. Quando tudo parecia dar certo, surge na boca o dono da carta que sobrou, o mesmo que disse não ser dele no dia anterior. “*Devolvemos ontem...*”, dizem os dois em coro. “*Em São Paulo?*”, duvida Arlindo.

A virada de mesa. Mentira descoberta, os heróis estão em sérios apuros. A carta era uma proposta de emprego, coisa importante. Além disso, mentir para bandido é contra a lei do morro, crime grave no “código” penal da favela. Eles tomam uns tapas, rasteiras e chutes dos bandidos. “*Vou passar vocês dois... você tá ligado que mentir para bandido é vacilação*”. Laranjinha e Acerola estão na iminência de ser mortos por descumprirem as regras que mantêm a ordem no morro. A pena pela mentira, pela tentativa de enganar o comando do movimento não pode ser outra senão a morte. Eles estão na boca, lá no alto do morro, no lugar dos “tribunais” e da aplicação imediata da pena. É a única vez na série que o tráfico ameaça de morte, diretamente, os dois protagonistas. Somente em *Correio* a tragédia autêntica se aproxima de Laranjinha e Acerola, mas a tensão dura pouco, não se explora a comoção do telespectador, não há uma construção que faça com que a audiência sinta os seus heróis perigosamente ameaçados.

O tempo na boca está fechado para Laranjinha e Acerola. Os garotos estão no chão, com armas apontadas para eles. Mas um dos bandidos do segundo escalão, Madrugadão, daqueles que estão substituindo o patrão, interrompe a punição e chama no canto o outro chefe que divide com ele o comando interino da favela. Eles são salvos pela vaidade do bandido, que vislumbra a favela com os nomes deles nas “ruas”.

A retórica dissolve a violência. O plano dos garotos seduz a bandidagem. “*Imagine tu chegando no teu beco, Avenida Lord Boladão... favelão ia ficar de elite...*” O desejo dos bandidos de ver estampados, em placas nomeando as vielas do morro, o poder que eles têm marginalmente, salva os dois garotos. O parâmetro de legitimação da fama que almejam é o mesmo da cidade. Madrugadão quer nomear ruas como fazem os importantes da Zona Sul.


Vendendo o mapa da favela. Laranjinha e Acerola então recebem a responsabilidade de fazer o mapa e botar as placas nas vielas da favela. Eles ganham dinheiro para comprar material e conquistam também algum prestígio. O mapa já está quase pronto quando uma senhora interpela os dois: “*meninos, vocês vão colocar o nome da minha birosca aí?*” Acerola, todo cheio de prosa e importância, responde: “*infelizmente não porque só gente importante tem nome de rua...*” Dona Aidê oferece biscoitos, refrigerante e umas fichinhas de vídeo game. O garoto percebe rápido a oportunidade de tirar proveito da situação e, com a lábia de sempre, convence Laranjinha de que já usaram todos os nomes dos bandidos importantes, “*essa rua aqui é mais conhecida como birosca da dona Aidê, certo?*” Laranjinha concorda rindo, como quem já conhece bem as artimanhas do parceiro. Os dois então começam a “vender” nomes no mapa que estão fazendo. Nome de rua vira moeda na mão dos meninos. Eles anunciam na rádio o mutirão para feitura das placas. Fila de trabalhadores para ajudar na missão. Comunidade trabalhando junta. Trilha sonora original, adaptação funkeira de se essa rua fosse minha na voz de Acerola e Laranjinha. Recurso recorrente da série; utilizar trilha sonora cuja letra contribui para o entendimento do enredo, ou o reforça.

A polícia pega o mapa. Em meio à confecção do mapa e das placas para as ruas, trabalho feito com a participação da comunidade na sede da associação um foguetório anuncia a chegada da polícia (comunidade trabalhando junta ao som de uma adaptação funkeira de *Se essa rua fosse minha* na voz de Acerola e Laranjinha. Recurso recorrente; utilizar trilha sonora cuja letra contribui para o entendimento do enredo, ou o reforça) 🎵. A polícia entra na associação, pega o dinheiro que encontram em cima da mesa, acham Acerola e Laranjinha escondidos e confiscam o mapa da favela 🎵.

Audiência com o patrão e nova idéia de Acerola. De noite, comunidade reunida, Birão de volta ao morro, no centro da roda, coordenando uma nova reunião: *“Meu irmão, que história genial é essa de mapa?”*. *“Era para ajudar a comunidade, mas os menor ali deram mole...”*, explica um dos bandidos do segundo escalão apontando para Laranjinha e Acerola. Os heróis malandros novamente em maus lençóis. Birão está revoltado com a feitura do mapa e mais ainda com o fato de o “segredo” das ruas e rotas de fuga da favela agora ser do conhecimento dos “homi”. Birão para Laranjinha e Acerola, *“cadê o mapa, tá com os homi?”*. *“Infelizmente”*, eles respondem. *“E o dinheiro para pagar os trabalhadores?”*. *“Eles confiscaram também...”*, confessam os dois em coro 🎵.

A vaidade de Birão joga do lado dos dois garotos. A pena deles é novamente substituída pela construção do signo de poder do bandido: *“olha só, eu vou querer o chafariz, com o meu nome, na moral... e vocês vão dar um jeito nessa história de mapa”*. A divulgação da importância e do poder dos chefes do tráfico é remédio e veneno, saúde e expõe. Na favela, a nomeação das ruas “homenageia” os homens fortes do movimento, mas os coloca nas mãos da polícia. Acerola, de novo, tem uma ideia. *“Posso sugerir?”*

Eles trocam as placas para enganar a polícia. Os “homi” ficam perdidos de mapa na mão 🎵. Ainda assim, meio sem querer, quase por acaso, a polícia bate justamente na porta do barraco em que Birão estava escondido. O patrão é preso no morro. A polícia o conhece bem, é corrupta, come do prato servido pelo tráfico. Birão tenta comprá-los, chama-os pelo nome. Infelizmente, para o

traficante e para os policiais, dessa vez não vai dar para livrar o flagrante e locupletarem-se todos: “*a imprensa tá toda lá em baixo esperando, não tem jogo...*”, explica o policial. A ordem e a desordem, não raro, jogam no mesmo time. Uma persiste e se sustenta na outra. São partes uma só engrenagem . Sobre a maneira como se organiza a sociedade brasileira, Roberto DaMatta (1997), diz ser “evidente que temos um continuum que vai da ordem à desordem, ou da rotina fechada aos pontos em que ela se abre totalmente” (p.263).

Na boca mais uma vez, prontos para serem devorados. Acerola e Laranjinha são levados de novo “lá para cima”, para a boca, falar com os chefes que ficaram. Em apuros de novo? Voz em off de Acerola explica a situação: “*nosso destino era um só: a morte... o patrão foi preso por causa do nosso mapa, eles não iam perdoar a gente tão fácil...*”. Mas dessa vez os bandidos estavam contentes, com o patrão preso, a favela agora era deles. Novos chefes no comando geral.

Passados esses momentos de tensão e problemas, a ordem, ou a desordem, se reconstitui. A favela volta a normalidade. Novos chefes no comando, mas sob as mesmas e persistentes normas e regras. Os problemas e emergentes embates entre a lei e a transgressão não operam mudanças estruturantes. Os confrontos, de certa forma, reforçam o equilíbrio e a convivência das forças “contrárias”.

Em *Cidade dos Homens*, Laranjinha e Acerola são personagens que deslizam entre a força e o mandonismo do tráfico de drogas e um desejo de manter-se a uma distância segura do movimento. Não há enfrentamento, mas convivência. Eles estão por lá, equilibrando-se entre ordem e desordem, vencendo os obstáculos sem tentar destruí-los. Apresentam um Brasil que “está a toda distância e nenhuma do moderno” (WISNIK, p. 124), onde mandonismo e malandragem negociam cotidianamente a manutenção da ordem, onde a lei e a falta dela encontraram mecanismos de convivência.

Segundo Antônio Cândido:

“No Brasil, os grupos ou indivíduos nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramático os conflitos de consciência.”

Roberto DaMatta, num elogio um tanto exagerado dessa tão brasileira estratégia de navegação social defende que: “Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o jeitinho promovem uma esperança harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social” (p. 105). Lutando contra a corrente que acata a “dialética da malandragem” simpaticamente, José Cezar de Castro Rocha alerta para a necessidade contemporânea de substituí-la pelo que ele chama de “dialética da marginalidade”, contra o posicionamento escorregadio diante da transgressão, ele prega o enfrentamento. A desconstrução do olhar que acolhe o malandro, que o acredita bem vindo. “Em que medida essas abordagens ainda constituem um modelo de interpretação válido para o Brasil contemporâneo?” Sem nenhuma condescendência com o herói malandro o professor diz que “Celebrar a malandragem é esquecer que todo Vadinho necessita de uma Dona Flor para explorar, roubar-lhe o dinheiro e agredi-la.” (p. 6).

3.5 Quarto Episódio: Uólace e João Victor

Com Darlan Cunha e Douglas Silva. **Direção** Fernando Meireles e Regina Casé. **Roteiro** Guel Arraes, Jorge Furtado, Fernando Meireles e Regina Casé. **Baseado na obra homônima de** Rosa Amanda Strausz. **Diretor de Fotografia** Cesar Charlone. **Montagem** Daniel Rezende. **Trilha Sonora Original** Berna Ceppas e Luciano Kurban **Músicos Convidados** MV Bill e Dado Villa-Lobos Produção Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlink.

Uólace e João Victor, o último episódio da primeira temporada de *Cidade dos Homens* chama a atenção de um telespectador mais atento ao campo da produção audiovisual brasileira, desde a abertura, quando começam a surgir os créditos. Direção de Fernando Meireles e Regina Casé; é único programa da primeira temporada sob a batuta do “patrão” da O2 Filmes, o diretor de *Cidade de Deus*. É também a primeira participação de Regina Casé na série. No roteiro, entre os que assinam a adaptação do livro de Rosa Amanda Strausz, outro “chefão”, o diretor de núcleo da Rede Globo, Guel Arraes. É também o único programa da temporada baseado em obra literária, o único que o fotógrafo é o indicado ao Oscar, por *Cidade de Deus*, Cesar Charlone. Na montagem, outro indicado à estatueta, Daniel Rezende. Como se todos esses nomes ainda não bastassem para que telespectador “crescesse os olhos” para o episódio, os músicos convidados são ícones da juventude, um da de agora, MVBill, o outro, da década de 80, Dado Villa-Lobos, ex Legião Urbana.

Lançando mão de metáfora futebolística, dá a impressão de que o “time” titular, os “craques”, as grandes estrelas, estavam no banco, deixando os companheiros jogar e resolveram entrar todos juntos em campo no final, para decidir a partida. Na primeira temporada, os dois episódios do meio, *O cunhado do Cara* e *Correio* são muito parecidos entre si, o que não é de se estranhar, pois são dirigidos e roteirizados pela mesma dupla, Kátia Lund e Paulo Lins.

Tentando trazer para este último ato a análise que aproximou o *jazz* da estrutura da série lá no início desta dissertação, pode-se dizer que o segundo e o terceiro episódios tocam apenas a melodia central de *Cidade dos Homens*, sem improvisos, é o feijão-com-arroz da série; pensando tanto nas estratégias

“formais” - direção de fotografia, montagem, utilização de recursos sonoros e música - quanto na estruturação do enredo: são duas comédias de aventura, a dupla de protagonistas entra numa enrascada e tem de usar os seus mecanismos de navegação social - a malandragem, principalmente - para solucionar o problema e restaurar o equilíbrio. *Uólace e João Victor* diferencia-se, é o que se tentará demonstrar.

Contrastes. O episódio começa, com imagens do Rio de Janeiro, editadas rigorosamente sobre a marcação da batida de um rap, cantado por duas vozes adolescentes. Uma já reconhecível, de Laranjinha, a outra ainda desconhecida. A voz estranha canta que *“essa cidade que tem esgoto, se chama Rio de Janeiro”* (acompanham a letra, imagens “cartão postal” da cidade maravilhosa: Cristo Redentor, Baía de Guanabara, Maracanã). Laranjinha continua: *“essa cidade que não tem esgoto, se chama Rio de Janeiro”* (na “pista de vídeo”, uma imagem na qual aparecem o Cristo e o morro, as duas cidades no mesmo plano). A voz do outro menino: *“essa cidade de asfalto, se chama Rio de Janeiro”*. Laranjinha conclui: *“essa cidade de terra, se chama Rio de Janeiro”*. Em menos de 20 segundos, apresentam-se o tema geral do episódio - os contrastes entre as duas diferentes Rio de Janeiro - e o mecanismo através do qual a história será contada: pela vozes e pontos de vista de dois garotos que convivem em cada uma das cidades; um, na de asfalto e o outro, na de terra. Compõem o “clipe” de abertura, vistas aéreas e planos gerais do Rio, imagens incomuns aos episódios anteriores, nos quais a câmara esteve sempre muito perto das cenas.

O pesadelo de Laranjinha. O ultimo plano do clipe, depois do verso cantado por Laranjinha, é a uma imagem parada, plano geral, da favela. Corta a música e “sobe” um “som de vento”, que conduz o espectador do plano geral para o primeiro plano de Laranjinha na cama. Ele levanta e a câmara virada para o personagem, presa ao corpo do menino, acompanha-o, pelas vielas do morro, em plano sequência, enquadrando-o pela lente de uma grande angular que arredonda as bordas do quadro. A imagem é exageradamente azulada, e as outras cores saturadas também. Laranjinha em *off*, falando muito rápido: *“Os vermes me acharam, caraca, preciso sair fora, pela porta, ou pela janela, eles*

devem estar subindo, vão me pegar, tô ferrado, caraça, o quê que eu fiz, cara?". Pelo auto-falante da favela o garoto escuta: "Atenção, Laranjinha, o patrão quer falar com você agora". Laranjinha, em off: "O patrão quer me pegar. Por que ele quer me pegar? Caraca, lembrei, olhei para a mulher do cara, não podia ter olhado, mas é difícil não olhar". O mesmo "som de vento" que conduziu o espectador para a estranha sequência (cheia de efeitos de montagem, acelerações, *slow motion*, congelamentos, cortes bruscos e filmada quase inteira pela câmera presa ao corpo do ator, enquadrando de frente o personagem) faz sair dela. Um efeito na imagem acompanha o áudio e cria a sensação de que se está saindo de dentro da cabeça do personagem. O garoto estava tendo um pesadelo, o telespectador participou, através da câmera e montagem, da aflição de Laranjinha. Os recursos audiovisuais transportam o público ao "mundo dos sonhos" e depois o traz de volta à vigília, ao "mundo real da ficção". O pesadelo de Laranjinha sintetiza os conflitos principais do personagem, os perigos da aproximação com o tráfico e a atração pelas garotas. Vê-se o personagem acordando, agora, enquadrado pela "câmera de sempre" da série, em cores com as quais já está acostumada a audiência cativa. Depois de quase 1'30" de improvisos "jazzísticos", ouve-se a melodia principal de *Cidade dos Homens*.

Laranjinha Acordando. O garoto levanta, vê o morro da janela, procura na cozinha algo para comer. No áudio, sirene de polícia e Laranjinha em off:

Caraca, detesto acordar com sirene da polícia. Todo dia essa confusão quando eles sobem o morro. Hoje ainda é quinta, é que minha mãe dorme fora no serviço, só volta no fim de semana. Tô cheio de fome, não tem mais café, não tem mais nada para comer nessa casa. Se eu ligar para ela e disser que perdi o dinheiro ela me mata. Minha mãe tem o maior pavor que eu vire menino de rua. Mas hoje eu vou ter que me virar na pista.

Sai de casa com uma bolinha para fazer malabarismo no sinal. A passagem rápida, em plano fechado, de um ônibus, revela o personagem já no asfalto (este é um recurso de montagem recorrente em praticamente todos os episódios, cortar justo no momento em que algum elemento atravessa o campo entre a câmera e o personagem, o procedimento parece ser uma das técnicas "para fazer de uma maneira que seja rápido e simples, que aquilo desça como

um comprimido” segundo explicação do montador Daniel Rezende sobre o “conceito” da edição da série.

Laranjinha desceu o morro. *Uólace* e *João Victor* se passa inteiro no “asfalto”, o episódio abandona o ambiente da favela. Lá em baixo, Laranjinha vê pessoas comendo nas padarias e ouve “na cabeça” a voz da mãe dizendo que não é para ele ficar pedindo dinheiro na rua. *“Tu não é mendigo. Tua mãe trabalha que nem uma condenada que é para você não ficar pedindo dinheiro na rua, tá ouvindo Uólace”* (Laranjinha e Acerola tem, em casa, as condições para escapar da vida da rua e do crime, há núcleo familiar presente, ainda que sem pai, nos dois casos). Entra cartela preta escrita: *Uólace*. Laranjinha em *off*: *“Uólace, meu nome é Uólace”*, voltam as cenas do menino perambulando pela porta das lanchonetes, segue o *off*: *“Minha mãe quis me botar um nome importante, americano, que nem tênis, para que quando eu crescesse, ficasse importante, mas como aqui ninguém fala Americano, virei Laranjinha mesmo”*. A passagem de outro carro, como o que “trouxe” Laranjinha de casa para o “asfalto”, “faz” o corte para um plano geral no qual se avistam prédios altos e a favela no mesmo quadro: as duas cidades.

João Victor acordando. Vê-se outro adolescente, desconhecido da série até então, acordando, enquadrado em primeiro plano, como na sequência do despertar de Laranjinha. É um menino de pele clara, cabelo quase liso, quase loiro. Ele “pensa” em *off*: *“Detesto acordar com sirene de polícia, todo dia é essa confusão quando eles sobem o morro”*. O menino levanta, caminha até a janela do apartamento, olha o morro. A sequência é decupada, enquadrada e montada quase igual à de Laranjinha acordando. Tudo muito parecido, não fosse o fato de os dois aparecerem, tanto na cama, quanto encostados na janela, em lados opostos.

Os dois “são os mesmos”, mas estão em lados diferentes da fronteira. Pronto, está posto, aqueles dois personagens encarnarão através de suas diferenças, mas principalmente pelas suas semelhanças, o tema do episódio. Eles são os dois “Rios” de Janeiro: diferentes, mas o mesmo. O paralelo e as aproximações entre os dois são estabelecidos pelo enredo, pelo texto (em *off* ou diálogos),

pela “gramática” visual adotada e pela montagem. Tudo é construído para que se vejam aqueles dois garotos como próximos, ainda que diferentes, separados, entre a terra e o asfalto. O personagem continua “pensando” em *off*: “*Quer ver? Daqui a pouco minha mãe vai aparecer e dizer que morre de medo de bala perdida*”.

Surge cartela preta, igual à de Laranjinha: *João Victor*. Em *off*, o personagem se apresenta: “*João Victor, minha mãe me botou esse nome porque é um nome nobre, cada vez que ela fala esse nome é como se ela estivesse imaginando um futuro glorioso para mim...*”. A mãe entrega um tênis para o garoto: “*Vamos, calça logo...*”. João Victor: “*Pô, já viu o estado do tênis, mãe, estou precisando de um tênis mais maneiro*”. Mãe: “*Como assim?*”. João Victor: “*Um tênis mais irado*”. Mãe: “*Eu sei o que é ‘maneiro’, eu estou dizendo que este tênis aguenta muito bem até o final do ano. João Victor, não inventa*” (A palavra “maneiro” vai voltar outra vez no episódio, para fechar uma “piadinha” de roteiro. Como no caso da régua e da “coroa” no primeiro episódio. Nos créditos do programa, para quem não se lembra, figura o nome de Jorge Furtado entre os roteiristas). João Victor: “*Minha mãe dá um duro danado, por isso eu colabo*”. A mãe serve o café da manhã para João Victor: “*Ah, mãe, café com leite, pão com manteiga de novo? Me dá um dinheiro que como um hambúrguer lá em baixo*”. Mãe dá uma bronca no menino e ele come resmungando, de boca cheia: “*Queria saber quem foi que inventou essa porra de café com leite, pão com manteiga*”.

O “mundo” João Victor e o “mundo” Uólace. Do café da manhã de João Victor, corte seco para a cartela preta que “demarca” o território dos dois garotos: Uólace. Aparece Laranjinha, filmado de baixo para cima, em enquadramento muito parecido com o de João Victor reclamando do cardápio da refeição matinal. Laranjinha: “*Café com leite, pão com manteiga?*”. “*Você tá reclamando de quê?*”. Laranjinha: “*Isso é comida de velho*”. “*Eu não acredito, eu tô pagando um lanche para você e você ainda tá reclamando*”. Laranjinha: “*Não dá para ser um hambúrguer?*”. “*Abusadinho você hein, moleque*”. Laranjinha, como fez João Victor, acaba “encarando” a “comida de velho”.

João Victor e Laranjinha são os narradores do episódio. Eles explicam e analisam as situações, apresentam os personagens, refletem sobre os problemas apresentados (como em *A Coroa do Imperador*, os narradores tem o poder de “congelar” a cena para terem tempo de apresentar outros personagens ou comentar as situações dramáticas). O enredo do episódio e sua narrativa aproximam os personagens, apesar de apresentar também as suas diferenças: os dois acordam com sirene da polícia; a mãe de um está presente, a do outro, ausente, mas ambas dão duro para proporcionar uma vida digna aos filhos, Laranjinha acha que ainda é muito criança para não ter o que comer de manhã, João Victor diz para a mãe que não é mais criança, que ele pode pentear o cabelo sozinho.

Nas sequências seguintes, o programa continua construindo, em paralelo, aproximações e distanciamentos entre os universos adolescentes dos dois personagens. João Victor tirou nota baixa na escola, a mãe vai reclamar; o colégio de Laranjinha está em greve: “*Eles inventam umas aulas no sábado e passam todo mundo*”. Os dois tem um melhor amigo, o de João Victor é Zé Luis, o de Laranjinha, já se conhece, é Acerola 🎮.

Duelo no olho. João Victor e Zé Luis saem justos da escola e caminham em direção a uma lanchonete, querem comer hambúrguer. Os dois avistam Laranjinha, Acerola e Duplex no caminho deles, no mesmo passeio. João Victor: “*Cara, você não vai comer hambúrguer agora não porque está cheio de pivetes lá na porta*”. Os grupos se hostilizam de longe. João Victor e Zé Luis mudam de calçada. Desaparece o som ambiente, entra trilha sonora, base de um rap, as cenas se passam em *slow motion*. O *slow* e a trilha causam um efeito de suspensão na situação dramática. Em primeiríssimo plano e pequena profundidade de campo - que mantém focado apenas o rosto dos dois melhores amigos de João Victor e Uólace, reforçando a sensação de “anulação” do entorno - aparecem, alternadamente, de acordo com a batida da música e a letra, Acerola e Zé Luis. O “discurso” do rap, “cantado” em *off* pelos dois, denuncia rivalidades e preconceitos arraigados, de ambos os lados. Em *João Victor e Uólace*, o “efeito-clipe” é bastante utilizado como recurso narrativo.

Zé Luis: *“trombadinha, ladrãozinho, pivete, macaco, otário, babaquinha, mongol, viadinho, seu inútil, surfista maconheiro, vagabundo, filhote de deputado, racista, racista, racista”*.

Acerola: *“branquelo, playboyzinho, roupinha de marca, pé rapado, ignorante, maconheiro, vagabundo, filhote de urubu, racista, racista, racista”*.

Legião Urbana. Depois do “duelo” entre Acerola e Zé Luis, corte para a cartela preta: *João Victor*. *“Quando eu chego em casa, parece que eu entrei num outro mundo, um mundo sem pivete, sem hambúrguer e sem cruzamento, um mundo em que só existe comida saudável, notas altas e futuro glorioso”*. João Victor prepara um “rango” com espinafre, agrião, noz moscada e ovos para ele e para a mãe. Enquanto cozinha, João Victor começa a cantar, à capela, *Tempo Perdido*, da Legião Urbana (trilha diegética). Um corte seco interrompe a música na voz do garoto, mas a frase da canção continua do mesmo ponto em que foi interrompida, agora na versão famosa da banda dos anos 80, sobre imagens de Acerola fazendo malabarismo com bolinhas de tênis (trilha extradiegética; recurso semelhante, de mudança da fonte sonora do interior da situação dramática para o “exterior” da cena, numa mesma sequência, já fora utilizado em *A Coroa do Imperador*. Os dois episódios, o primeiro e o último da temporada, apresentam estratégias narrativas, tanto no que diz respeito aos mecanismos de enredamento, quanto do ponto de vista da articulação dos elementos audiovisuais, mais “refinadas” do que os terceiro e quarto). Laranjinha em *off*: *“O Acerola é o maior artista, ele diz que não pede dinheiro na rua, mas aceita cachê pelo show”*. As imagens de Acerola fazendo o seu “show” são também “requintadas”, o garoto é enquadrado de baixo para cima, por trás de um gradeado, o que produz um bonito efeito plástico, no plano seguinte, fechado nas mãos dele recebendo uns trocados, a sombra do gradeado “adorna” a cena.

Depois do texto em *off* de Laranjinha, corte para a cozinha do apartamento de João Victor, o personagem segue cantando a música do mesmo ponto em que a canção, interpretada pela Legião Urbana, que “cobria” as imagens de

Acerola, foi cortada. Há ainda, no mesmo “clipe”, mais duas “idas e vindas”, “costuradas” pela canção nas duas versões: da cozinha de João Victor para a lanchonete onde estão Laranjinha e Acerola. A montagem da sequência, principalmente pelo modo como se manipula a trilha sonora, estabelece uma relação intrínseca entre o “mundo” Uólace e o “mundo” João Victor, reforçada ainda pelo paralelismo do enredo: todos os personagens estão, cada um em seu “território”, preparando-se para o jantar. João Victor come em companhia da mãe na sala de casa. Laranjinha e Acerola dividem uma pizza, numa lanchonete.

Todos querem o mesmo tênis. Durante o jantar, João Victor liga a TV. O menino vê no aparelho de casa a mesma propaganda de um tênis, Maikel Double Air, que Laranjinha e Acerola assistem na lanchonete. Como no caso da música da Legião Urbana há continuidade de áudio entre as cenas de João Victor e as de Laranjinha e Acerola, o corte é só de imagem. Os três jovens vivem exatamente o mesmo tempo da história, estão separados só pelo espaço, pela distância entre o Rio de Janeiro de cada um deles.

Laranjinha, Acerola e João Victor querem o mesmo tênis, o da propaganda. Nenhum dos três tem dinheiro para comprá-lo, Acerola e Laranjinha entram na loja e pedem para experimentar o *Maikel Double Air*; são discriminados pela vendedora, também negra, como eles dois. João Victor é bajulado por ela. A vendedora tem medo de que, Laranjinha e Acerola, roubem o tênis.

Pais sumidos. Mais paralelismos e aproximações. Laranjinha e João Victor tem pais sumidos. O de João Victor reapareceu depois de 15 anos, o de Laranjinha é desconhecido, mas ele desconfia de um certo sujeito. A cena de João com o pai reaparecido é montada em paralelo com a de Laranjinha e o seu possível pai. João e Zé caminham juntos pelo clube, Laranjinha e Acerola abraçados pela rua. João Victor em *off*: “*Meu pai largou minha mãe quando ela ficou grávida e agora apareceu querendo ficar meu amigo*”. Laranjinha em *off*: “*Ela (a mãe) nunca me disse, mas ela fica estranha quando encontra com ele e eu estou junto, ele também sempre pergunta por ela de um jeito meio estranho.*”

Bem que eu queria que ele fosse meu pai, mas não vou pagar o mico de dizer isso para ele”.

João Victor e o pai jogam tênis. A direção de fotografia explora a profundidade de campo, alterna as zonas de foco, enquadra o garoto através da rede da quadra, trabalha com grafismos; como na cena de Acerola fazendo malabarismo com as bolinhas. A partida é mostrada em *slow motion*, “coberta” por *off* de João Victor:

Meus amigos às vezes me tratam bem, às vezes mal. Minha mãe também. Eu também trato minha mãe mal de vez em quando. Pô, meu pai desde que chegou, só me trata bem, parece que ele quer me vender alguma coisa, só não entendi o quê. Some quatorze anos e agora quer voltar e me dar aula de tênis.


Ao final da partida, o pai o diz ao garoto: “*Jogou bem meu filho, o tênis é que tá mal. Você podia comprar um tênis mais maneiro para você. Pode escolher um*”. João Victor: “*Como assim?*”. Pai: “*Mais moderno, mais legal...*”, João Victor: “*Eu sei o que é um tênis maneiro... para quê outro tênis? Precisa não, falou*”. Na cena seguinte, Zé Luis diz para o amigo: “*Aí, seu pai até que é maneiro, cara*”. João Victor: “*Como assim?*”. Zé Luis: “*Eu sei o que é maneiro*”. O “maneiro” voltou para pontuar uma característica dos roteiros de Jorge Furtado.

Os dois “mundos”, o de Laranjinha e Acerola e o de João Victor estão muito próximos, a bolinha de tênis que João Victor joga por cima do muro do clube, cai nas mãos de Laranjinha que caminha na rua com Acerola. O mesmo Rio de Janeiro. O passeio de Laranjinha e Acerola é enquadrada por trás de gradeados, também explorando grafismos e a profundidade de campo. A direção de fotografia é rigorosa com as suas opções estéticas.

Na vitrine. Os dois mundos (João Victor, Zé Luis e Lucas X Laranjinha, Acerola e Duplex) se encontram na vitrine da loja de tênis. Uns com medo dos outros. Rivalidade e enfrentamento latentes. A maior parte da cena se passa na “cabeça” dos quatro (Acerola, João Victor, Zé Luis e Laranjinha) ouve-se o que está pensando cada um deles. Nos momentos em que os personagens “pensam” em *off*, as imagens estão em *slow motion*, os planos são mais

fechados, a profundidade de campo muito pequena, o fundo completamente desfoca e não há presença de som ambiente. O desfoque do fundo, os planos fechados, a anulação do som ambiente, tudo contribui para o “apagamento” do entorno. Quando as cenas “saem” da cabeça dos garotos, em direção ao mundo exterior, a velocidade das imagens volta ao normal, os planos são mais abertos, ganha-se em profundidade de campo e retorna também a ambiência sonora da rua. A manipulação dos elementos audiovisuais opera o transporte de “dentro para fora”, os recursos são muito simples (tanto do ponto de vista técnico, quanto em se pensando no êxito do programa de efeito: é de fácil e imediata compreensão, ou assimilação), mas são usados com precisão, “incrementam” a narrativa, dão um “molho” diferenciado ao episódio.

A tensão aumenta à medida que a imaginação dos quatro prevê a iminência do “confronto”. Soma-se, na banda sonora, aos “pensamentos” em off dos personagens um música que reforça o clima de tensão “imaginada” da sequência. A trilha sonora, mais o aumento do nervosismo notável pela interpretação dos atores e o modo como “dizem” o texto em off, a diminuição da duração dos planos, tudo conduz ao momento de clímax daquele encontro entre os garotos da cidade de terra e os da cidade de asfalto. Quando a curva dramática da sequência atinge o seu ápice, Laranjinha e Acerola e João Victor e Zé Luis fogem uns dos outros, eles correm em direções opostas, sem motivo real, culpa do medo incorporado por ambos os grupos. Laranjinha e Acerola correm para um lado, João Victor e Zé Luis para o outro, correm muito, para bem longe. Os mundos se afastam sempre que estão prestes a se encontrar. Um evita o outro. Acerola e Laranjinha acham que João Victor e Zé Luis tem seguranças que vão prendê-los. João Victor e Zé Luis acreditam que Acerola e Laranjinha fazem parte de uma quadrilha organizada para roubá-los. Durante a corrida, mais um momento “vídeo-clipe”. O clipe intercala à correria dos garotos cenas anteriores do próprio episódio e também algumas do primeiro programa, *A Coroa do Imperador*. A letra do rap, novamente cantado pelos protagonistas, Uólace e João Victor, resume, reforça e retoma, quase inteiro, o enredo do programa.

João Victor: *no asfalto é a polícia que faz a proteção.* Laranjinha: *na favela ela ameaça e dá terror ao cidadão.* JV: *aqui eu tenho médico, saúde escola.* L: *aqui eu tenho tráfico, o funk, a bola. Esgoto a céu aberto, criança brinca perto. Tiros de traçante iluminam o inferno.* JV: *o pior é quando a chapa esquenta na favela, o tiroteio a noite toda às vezes pega a minha janela.* L: *quando eu desço a colina e pego o asfalto a senhora esconde a bolsa pensando que é assalto.* JV: *os poderosos do asfalto estão de verde e amarelo.* L: *os poderosos da favela são poder paralelo.* JV: *navego na internet trancado no meu quarto.* L: *enquanto eu vejo o mundo na minha TV a gato.* JV: *nem tudo que eu quero eu consigo ter, o tênis que eu queria dessa vez não dá para ser.* L: *eu também vi o tênis na vitrine, o tênis é maneiro, mas não vou pedir para o crime. (...)* JV: *sempre estudei, sempre me eduquei, estudar e namorar é tudo que eu sei.* L: *eu também já estudei, só que eu parei, tudo que eu sei é que eu não posso confiar na lei.* JV: *eu tenho um sonho.* L: *eu também.* JV: *quero ser presidente.* L: *eu só quero ser alguém* .

Separações e encontro. Depois da correria, cartela preta: *João Victor.* Ele e Zé Luis conversam sobre a situação anterior. Cartela preta: *Uólace.* Laranjinha: *“E aí, cara, será que o Duplex rodou nas mãos dos caras?”.* Acerola: *“Tô nem aí para ele, o cara paga para vacilar”.* No quarto de João Victor, Zé Luis conta para o amigo que vai se mudar para Santa Catarina, será “vice-presidente” de um “sítio de minhocas”. João Victor pensa em *off*, “acompanhado” pela introdução, no violão, de Tempo Perdido: *“O Zé Luis vai embora, vai se dar bem, lá em Santa Catarina, acho que eu estou perdendo o meu melhor amigo”.* Cartela preta: *Uólace:* Laranjinha em *off*: *“O Acerola está se dando bem, do jeito que ele é esperto, daqui a pouco ele bota o Meleca para trabalhar para ele, acho que eu perdi o meu amigo”.*

Laranjinha e João Victor temem perder seus melhores amigos. A montagem em paralelo segue a cartilha de todo o episódio. Situações sempre muito parecidas, separadas. por cartelas que delimitam o território de cada um dos protagonistas. Na última cartela do episódio, o nome dos dois aparecem juntos: *Uólace e João Victor.* Eles “se encontram”, estão a “perda” do melhor amigo, a possibilidade da solidão.

João Victor, da janela do seu apartamento, tarde da noite, vê Laranjinha caminhando sozinho numa rua deserta, mal iluminada. João Victor, em *off*: *“Tá meio difícil de enxergar algum futuro daqui, acho que eu vou ficar preso neste*

inferno até um garoto daquele ali vim e me acertar". Laranjinha, em off: "*Sem amigo, sem escola, sem comida e com a mãe pela metade*". O menino vê João Victor: "*E, olha lá, aquele garoto na janela...*". João Victor, em off, vendo Laranjinha: "*Tem que ser muito corajoso para andar sozinho na rua essa hora, mas ele não tem cara de corajoso*". Uólace e João Victor, "pensando em coro": "O quê que ele tá fazendo acordado até essa hora? Ele parece tão perdido, que nem eu". Para aumentar a emoção, da sequência final, a canção *Tempo Perdido* vem "crescendo" desde a cartela com o nome dos dois juntos. Depois do "que nem eu", sobe trilha sonora: "*Todos os dias quando acordo, não tenho mais o tempo que passo, mas temos muito tempo, temos todo tempo do mundo*".

Uólace e João Victor é o episódio mais melancólico da primeira temporada, além de todas as peculiaridades que já foram descritas, a estrutura dramática da história é também muito diversa de todos os outros. O modelo de aventura cômica, na qual os personagens se encontravam com um problema e usavam suas "armas" para solucioná-lo é abandonado. O programa é o único da temporada que acaba em situação de desequilíbrio, o desfecho não representa a reintegração dos heróis à sociedade, a restauração do equilíbrio perdido. Ao contrário, a história acaba no instante de mais agudo desajuste. Os dois protagonistas do episódio não conseguem "enxergar futuro" de onde estão.

Epílogo

“Com pingos d’água é que se alargam as ruas”
Machado de Assis

Senta que lá vem a história. De 89 a 92, estive no ar, na TV Cultura, o Rá-Ti-Bum. Eu já era crescido, mas minha irmã caçula corria para o sofá quando ouvia a “ordem” dada pela vinheta do quadro que mais gostava: *senta que lá vem a história*. Depois que esbocei, na cabeça, o texto deste epílogo, não conseguia pensar em outra frase para começá-lo. Fiz uma busca rápida no youtube para rever trechos do *Senta que lá vem a história* e descobri que a direção geral do Rá-Ti-Bum, que inovou a programação infantil da televisão brasileira, era assinada por Fernando Meirelles, o “patrão” da O2 Filmes, um dos diretores de *Cidade dos Homens*. *Sincronicidades*: diriam os junguianos de plantão. Não é o meu caso, mas gostei da coincidência, ela é significativa.

Mas a história que vou contar é outra, diz respeito ao percurso desta pesquisa, menos aos caminhos percorridos do que aos que não foram devidamente enfrentados. No curso da minha investigação, para esta escrita, descobri uma aproximação muito fértil entre Laranjinha e Acerola e os malandros nacionais, não só os famosos, mas todos os outros, os do dia-a-dia, os que estão a cada esquina. Enxerguei ainda a possibilidade de desenvolver uma série de pontos de contato que eu notava presentes entre o sertão de Guimarães Rosa e a favela de *Cidade dos Homens*.

Para por em prática minhas idéias, li da primeira à última página, quase num só respiro, o clássico, Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro, de Roberto DaMatta. Fichei o livro inteiro, extremamente satisfeito com o potencial diálogo que se anunciava entre o trabalho do autor e a minha dissertação.

DaMatta estuda as idiossincrasias nacionais a partir do carnaval e da malandragem, eu creio ter visto “um Brasil na Tv³⁵”, através dos episódios de *Cidade dos Homens*. No livro do antropólogo, encontrei sentenças que bem deslocadas poderiam soar como frases de uma análise sobre a série.

³⁵ Trecho de letra de canção de Chico Burque, música tema do filme Bye Bye Brasil, de Cacá Diegues, no qual uma trupe de artistas se vê ameaçada pela televisão.

Por exemplo, “na dialética das indecisões, reflexos e paradoxos, o bandido pode perfeitamente ocupar o salão e o mocinho pode perder a fala, passa a ser como a maioria, revolucionário de praia” (1997, p.15). Os bandidos traficantes em *Cidade dos Homens* são comumente apresentados fazendo o “bem”. Eles “ajudam” a resolver os problemas da comunidade, são ouvidores das reclamações dos moradores, dão dinheiro para comprar remédio, protegem a favela da violência corriqueira, aquela diferente da praticada pelo movimento. Laranjinha diz para Acerola, no episódio *Vacilo é um só*: “*Tu não vê o lado bom? Aqui no morro não tem estupro, não tem roubo, não tem briga*”. Ou ainda: “No caso das situações concretas, daquelas que a “vida” nos apresenta, seguimos sempre o código das relações e da moralidade pessoal, tomando a vertente do ‘jeitinho’, da malandragem e da solidariedade como eixo de ação” (p.218). É exatamente esta a “lei magna” que rege as ações de Laranjinha e Acerola, em praticamente todos os episódios da série. A leitura que DaMatta faz do carnaval e o perfil que o autor delineia para os heróis nacionais encaixam-se muito bem à estrutura central do enredo da série. “O mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia e das fronteiras da sociedade brasileira. Seu foco é o ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou que está nos interstícios desse sistema” (p.63).

Enfim, no meu primeiro sumário, estava previsto um tópico específico, no segundo ato, no qual eu desenvolveria com afinco essa idéia de aproximação entre o trabalho do antropólogo e o enredo de *Cidade dos Homens*. A idéia era defender a hipótese de que a série desenvolve situações dramáticas nas quais estão presentes mecanismos muito próprios das estratégias de sociabilidade brasileira. “No caso brasileiro, cada um sabe o seu lugar, o que significa que o princípio da hierarquia é sempre aplicado, pois o maior temor social no Brasil é o de estar fora de lugar, estar deslocado” (p.171). A esta altura, o que me conforta um pouco é a voz tranqüila e o tom maternal de minha orientadora dizendo que “pesquisa é assim mesmo, às vezes toma seus próprios rumos”.

A respeito da relação entre o sertão de Guimarães Rosa e a favela de *Cidade dos Homens*, cheguei a escrever um artigo, ainda não publicado, sobre o tema.

Lá estão apontados os caminhos que eu deveria ter seguido para incrementar a minha análise acerca das histórias da série e dos seus personagens: sobre o sertão de Guimarães Rosa e os seus personagens um tanto se sabe, ou se pensa que sabe de ouvido, do tanto que se repetem, aqui e acolá, as frases bem lapidadas do autor. Mas muito mais do que o que se acredita sabido, é aquele tanto que não se alcança, que escapa, que se recusa a mostrar-se facilmente, e esconde-se, e ao mesmo tempo revela-se, na escrita cifrada, na simplicidade seca e reta e na complexidade hiperletrada e erudita dos textos rosianos. “*O sertão é o mundo*”. Dizer mais e além disso dito, é dizer menos. “*O sertão não tem janelas, nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena*”. Ou ainda, segundo afirmou Zé Bebelo: “*só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro*”. Então, para não perder-se no caminho sem volta do sertão de Rosa, a esta análise interessa, principalmente, o modo como ordem e desordem, leis e costumes, regras e práticas entrelaçam-se no “cenário” descrito pelo autor. Este será o nó górdio que manterá atados o sertão rosiano e a favela de *Cidade dos Homens*. O ponto de encontro está nas semelhanças - de práticas e procedimentos – notáveis tanto no lugar “onde falta a lei, que não há” quanto no outro “onde a lei, que há, falta” (Wisnik, p. 142). Para a aproximação que se quer forjar neste estudo, entre o sertão de Rosa e o mecanismo de “navegação” social vigente nas favelas, tal qual apresentado pela série *Cidade dos Homens*, interessam essa particular dialética entre a regra e lei, entre a “nova” e a “velha” ordem.

A obra de Guimarães Rosa é o tecido de uma estrutura cármica, documento de barbárie e trabalho de luto em que lateja a latência da pergunta: como sair daquilo que patina sobre a impossibilidade de ser outro, porque é sempre já o mesmo e outro? O simulacro legal mimetiza uma sociedade singular na qual renitentemente falta a lei e a lei falta, de maneira que se confundem a ordem e a transgressão, vividos como o outro e o mesmo (Wisnik, p. 152 e 153).

Sobre os “soldados” de Rosa, Wisnik, lançando mão da análise de Cândido em *Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa* explica que “o jagunço não se opõe a uma suposta ordem constituída, mas faz parte indissociável de uma ordem de realidade cujos elos de transmissão passam necessariamente por ele” (p. 141). Os jagunços tanto são os assalariados, quanto os “homens em

armas” e ainda os chefes que os comandam para a manutenção de uma ordem que é privada, mas que faz as vezes de ordem pública. Os homens do tráfico diferenciam-se uns dos outros, como os do sertão de Rosa, pelo porte, pelo modo como empunham suas armas e vestem seus trajes. Laranjinha reconhece facilmente num garoto que desce as vielas da favela armado o seu status de iniciante no organograma do crime: *“Esse garoto é soldado novo, comprou o tênis faz pouco, nem sabe segurar o ferro direito, acha lindo andar trepado, é bucho, vai morrer logo”*. O “soldado novo” identificado por Laranjinha está para o movimento do morro como estavam para a guerra sertaneja os “braços d’armas, extensões e instrumentos de luta dos cabeças” (Roncari, 327).

Ainda que eu não tenha conseguido aproveitar melhor, no texto desta dissertação, a articulação entre o sertão de Rosa e a favela, os jagunços e os soldados do movimento, Laranjinha e Acerola e os malandros de DaMatta, dar lugar para estas idéias, ainda que muito rapidamente, neste epílogo, faz-me menos culpado, já que de alguma maneira torno públicos estes encontros potenciais que acredito merecerem ser mais explorados, se não por mim mesmo, em algum novo trabalho, por outro pesquisador que por eles possa se interessar.

Sobre o texto de DaMatta (1997), ao menos um dos meus grifos, ocupará agora o lugar a ele destinado desde a minha primeira leitura. A respeito da sua pesquisa sobre o carnaval, diz o autor:

No final, quando olho detidamente para tudo isso, tenho um sentimento de derrota. É como se o círculo do ritual fosse por demais fechado para que eu possa sair dele. Minha análise sucumbe às armadilhas dos seus múltiplos níveis. Se, de um lado, consigo abrir uma brecha, é para logo vê-la fechada com um contra-exemplo ou argumento. Só me resta, nesta ritualização final, tomar consciência disso e dizer que, se o estudo sociológico dos rituais serve para algo, é para ao menos despertar nossa consciência para certos temas e problemas. (...) Assim, sinto-me derrotado e vitorioso, pronto para um outro momento, um outro diálogo, um outro carnaval (p.150-151).

Desde que as li, tive certeza de estas palavras de Roberto DaMatta estariam presentes em meu texto quando chegada a hora de elaborar conclusões. Para

o leitor que ainda se lembra daquela hipotética carta que eu “transcrevi” no prólogo deste trabalho. Confesso que não me sinto vencedor da “batalha” que venho travando com série já há muito tempo. Nem tampouco derrotado, pois acredito ter lutado um combate digno. Mas a *Cidade dos Homens* não se entrega fácil, eu também não. Estou prestes a combinar uma pequena trégua com o programa, mas por pouco tempo, só o indispensável para subir à superfície e retomar o fôlego. Os rounds seguintes já estão previstos.

O momento do “em suma” é para mim o mais complicado de todos, primeiro porque tenho a sensação de que me estou repetindo, já que tudo que cria ser possível concluir já o fora feito ao decorrer dos três atos deste trabalho, depois pelo fato de que o ponto final impõe o silêncio e, mesmo depois de já ter extrapolado o número de páginas que me propus a escrever, encontro-me ainda povoado de questões sobre as quais pretendo produzir mais texto. Entretanto, como não há remédio para tal impasse, vamos ao “finalmente”. À guisa de algumas conclusões, retornei ao começo do texto para “peneirar”, de lá para cá, o que mais se aproxime do que possa ser considerado resultados desta pesquisa. *Flashback*.

A *Cidade dos Homens* impôs-se na televisão brasileira sob uma forma diferenciada. Desde *Palace II*, o modo de contar saltava aos olhos. A câmera balançava no horário nobre, a montagem fazia-se notar; a história parecia estar a serviço de um desejo de experimentar um diferente modo de narrar. No entanto, além de lançar mão de recursos narrativos que já foram apropriados, contemporaneamente, pelo cinema ficcional que se pretende mais “realista” ou “naturalista”, as fronteiras entre a realidade e a ficção foram especialmente confrontadas na série através da recorrente utilização de mecanismos e estratégias narrativas que historicamente foram enquadradas como próprias e quase exclusivas do filme documental. Além desses procedimentos, a recorrente aproximação entre o universo dos intérpretes e o dos seus personagens também contribuem para produção dos “efeitos de verdade”, muito comuns aos programas da série.

A série transita entre uma autoria compartilhada, e quase subordinada aos aspectos da produção, e a possibilidade de identificação de marcas autorais específicas de cada profissional envolvido. *Cidade dos Homens* concilia a presença constante de um padrão estético com as “cicatrices” deixadas pelos diferentes diretores e roteiristas que atuam em cada episódio.

Sob o ponto de vista do enredo, as estratégias engendradas pela série fazem com que as fronteiras genéricas sejam atravessadas, os episódios freqüentam as três “arquiformas” literárias, vão do dramático ao épico com passagens pelo lírico. A apropriação da teoria dos três grandes gêneros literários contribui para a percepção da “impureza” em *Cidade dos Homens*, das suas “destrezas genéricas”, dos mecanismos através do quais, nos programas, características que podem ser consideradas nucleares a cada um dos gêneros alternam-se, às vezes, de uma cena para outra.

Os episódios da série, em linhas gerais, tratam da dialética entre o “enfrentamento” - nunca radical - e a integração - quase sempre viável - dos protagonistas com o meio em que vivem. A favela, a sociedade e os seus *modus operandi* são os principais obstáculos na trajetória dos dois garotos. Ao mesmo tempo, ajustar-se e desenvolver mecanismos de sobrevivência no morro e na cidade do Rio de Janeiro são os objetivos, ao fundo, motivadores das aventuras e peripécias dos meninos. E, para tanto, para ultrapassar as barreiras, eles lutam com as armas da gente comum. São sensatos e tolos, frequentam a fronteira entre a honestidade e a vilania. Melhor dizendo, para usar palavra que define um procedimento pelo qual o brasileiro tem particular simpatia, eles triunfam pela *malandragem*. Então, sob o ponto de vista estrutural, a série *Cidade dos Homens* é uma obra cômica.

Quanto às variações de tonais, raros são os momentos em que o telespectador sente o “gosto” da tragédia. Mesmo quando, em alguns episódios, determinada situação dramática tende para a impossibilidade de ser solucionada, o evento trágico ameaça abater-se sobre os outros personagens, nunca põe em risco direto os dois protagonistas. Dentro da estrutura geral cômica de *Cidade dos*

Homens, o outro tom mais recorrente é o melodramático, principalmente na terceira temporada e em alguns episódios da quarta.

Estudando a série, tendo em vista os seus modelos de serialização, as primeira e segunda temporadas de *Cidade dos Homens*, os episódios são independentes uns dos outros, as histórias de cada um deles tem começo meio e fim, não interferem nas seguintes e nem cobram o conhecimento dos acontecimentos das anteriores. *A estréia*, primeiro episódio da terceira temporada, marca o início de uma nova estrutura. Os acontecimentos desta história influenciarão todas as seguintes. A passagem da série, de um modelo no qual os episódios são independentes uns dos outros, sem a existência de uma linha geral condutora da narrativa, para uma outra estrutura, na qual os acontecimentos de uma história interferem diretamente no desenrolar das ações seguintes, tem relação com uma mudança nas estratégias produtivas: o estabelecimento de uma mesma equipe de roteiristas para escrever todos os programas.

A análise dos quatro episódios da primeira temporada exercitada no terceiro ato, aponta um caminho que tenta fazer dialogar a investigação “interna” dos programas e dispositivos através dos quais funciona a mecânica que produz, no momento da fruição, os efeitos da série com a apreciação de outros elementos, dispostos no campo televisivo, ou até mesmo fora dele, que se acredite fazer parte da configuração do que virá a ser o produto no ato da sua recepção pela audiência.

Tudo isso está espalhado pelos atos desta dissertação, acredito que outras tantas “conclusões” estejam disponíveis entre as páginas do texto, como também estão por lá uma série de questões não resolvidas. Considero tanto umas quanto as outras - conclusões e questões não resolvidas - constituintes deste processo de pesquisa e investigação.

Entretanto, se me fosse exigido que o “em suma” coubesse em um único parágrafo, privilegiaria a constatação, que tentei defender ao longo de todo o meu trabalho, de que a *Cidade dos Homens* consegue habitar e, talvez alargar,

competentemente, os limites que em geral separam sofisticação e complexidade dos “sucessos de bilheteria”. Equilibra-se bem “em cima do muro”, no melhor sentido da expressão. Articula alguns procedimentos inovadores com outros tantos velhos conhecidos da audiência, tempera o “feijão-com-arroz” com nobres especiarias. Essa conclusão é para mim a mais importante de todas. Alegro-me com esta possibilidade não apenas enquanto pesquisador, mas também como fazedor de peças audiovisuais e telespectador. Acredito que perseguir a proposta de ser refinado e inteligente sem ser pedante e pernóstico, de conseguir a proeza de falar a língua de mais gente, de atender tanto às demandas de quem espera um pouco mais de elaboração e sofisticação dos produtos televisivos, sem espantar o grande público, pode configurar-se uma boa estratégia para que se eleve o nível da programação da TV. Pois creio que quanto mais gente se habituar a saborear “biscoitos finos”, mais difícil será aceitar o cardápio de mau gosto que ainda predomina na televisão aberta brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jaques... *et al.* **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARBERO, J. e REY, G. **Os exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: ed. Senac, 2001.

BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

BENTES, Ivana. **A pobreza criadora da folkmídia**. Jornal Folha de São Paulo, Suplemento "Mais", 23 de janeiro de 2005. Disponível em: www2.metodista.br/unesco/jbcc/jbcc_mensal/jbcc267/dialogos_pobreza.htm
Acesso em: 6, de janeiro de 2010.

BENTES, Ivana. **Os marginais midiáticos**. Rio Artes. Instituto Municipal de Arte e Cultura, Ano 12, nº 34, p. 17-19, 2003. Entrevista concedida a Lilian Fontes.

BORGES, Gabriela. **Televisão e Representação da Violência: uma análise da série Cidade dos Homens**. Intermídias, Edição 9, Ano 5, 2009. ISSN 1807 8001.

Disponível em:

www.intermidias.com/txt/ed9/Cidade%20dos%20Homens_Gabriela%20Borges.pdf

Acesso em: 7, de janeiro de 2010.

BOUDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em Tempo de TV**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

BUCCI, Eugênio. (org.). **A TV aos 50. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário.** São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUCCI, Eugênio. **A miséria do espetáculo.** Folha de São Paulo, 1 de dezembro de 2002-A. Disponível em:

<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp0412200298.htm>>

Acessado em: 7, de janeiro de 2010.

BUCCI, Eugênio. **A duas cidades da desigualdade.** Folha de São Paulo, 20 de outubro, 2002-B. Disponível em:

<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp2310200295.htm>>

Acesso em: 7, de janeiro de 2010.

CAETANO, Maria do Rosário. **‘Cidade dos Homens’ ganha as telas da Globo.** O Estado de São Paulo, 15 de outubro, 2002. Disponível em:

<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1610200295.htm>>

Acesso em: 7, de janeiro de 2010.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca.* 1988, Edições 70, LDA, Lisboa.

CANDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

DAMATTA, Roberto. *O que faz do Brasil Brasil.* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, E. **Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos.** In: DUARTE, E. e CASTRO, M.L. (org.) **Televisão entre o mercado e a academia.** Porto Alegre: Sulinas, 2006. [p.19 a 30]

DUARTE, E e CASTRO, M.L (Org.). **Comunicação Audiovisual: gêneros e formatos**. Porto Alegre: Sulinas, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Trad. Hildegard Feist) São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade Cotidiana*. 7ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FREIRE FILHO, João. **Notas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira**. In: Revista Galáxia (p.85-110), nº 7, abril, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARDIES, René (Org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2007.

GOMES, Itania Maria Mota. **A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: o diálogo entre os cultural studies e os estudos da linguagem**. In: Revista Fronteiras, São Leopoldo. Programa de Pós Graduação em Comunicação da UNISINOS, dez./2002.

GOMES, W.S. **Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles**. *Textos de Cultura e Comunicação*. 1996. BA:, v.35, p.99-125.

GOMES, W.S. **Metáforas da Diferença: A Questão do Inteiramente Outro A Partir da Teoria da Realidade Como Construção**. *Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia*. 1992 SP: UNESP, v.15, p.131-148.

GOMES, W.S. **La poética del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico**. *Significação*, 2004-A, Curitiba, v.21, n.1, p.85-106.

GOMES, W.S. **Princípios de Poética: com ênfase na poética do cinema.** In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEREDO, V. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais.* Rio de Janeiro, led. 2004-B, v., p.93-125.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão.** Porto Alegre, Sulina, 2004.

JULIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Claudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PRIOLLI, G. **Antenas da brasilidade.** In: BUCCI, E. (org.). **A TV aos 50. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário.** São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

ROCHA, Simone Maria. **Debate público e identidades coletivas: a representação de moradores de favela na produção cultural da televisão brasileira.** In: *Texto*, v. 14, p. 4, 2006.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual.** São Paulo: Editora Senac, 2006.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Formatos e gêneros em corpos eletrônicos.** In: DUARTE, E e CASTRO, M.L (Org.) *Comunicação Audiovisual: gêneros e formatos.* Porto Alegre: Sulinas, 2007. [p.183 a 203].

RAMOS, Fernão Filho. In: **Apresentação à edição brasileira**. JULIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SANTOS, L. **A Representação da Cotidianidade do Rio de Janeiro na Ficção Seriada da Televisão**. Texto apresentação no I Colóquio em Comunicação Social e Sociabilidade. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/cis/pdfs/grispop/SANTOS_luciene.pdf>

Acesso em: 6 de janeiro de 2010.

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SCHWERTNER, Suzana F. **O Laço Fraternal em Cidade dos Homens: articulações entre educação, psicanálise e comunicação**. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, fevereiro de 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

WISNIK, José Miguel. **O Famigerado**. In: Sem Receita. São Paulo: Publifolha, 2004.