Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais

Mônica Almeida Kornis

A série *Cidade dos Homens*, apresentada pela Rede Globo a partir de 2002 no horário destinado às minisséries, introduziu uma temática até então pouco freqüentada pela programação ficcional televisiva: conflitos e violência no morro e focos de tensão urbana, além do cotidiano e das condições de vida dos habitantes dos morros cariocas. Chegavam à ficção questões da atualidade que já vinham povoando o universo da mídia, e em particular do telejornalismo, não somente da própria emissora – sobretudo em suas edições locais – mas também de outras. Sobressaiu o programa *Aqui, Agora*, lançado pelo SBT em 1991 e respon-

---

Nota: Trabalho apresentado no simpósio temático "Representações audiovisuais da história e do popular: dimensões políticas do audiovisual" durante o XXIII Simpósio Nacional de História promovido pela Associação Nacional de História (Anpuh), realizado entre 17 e 22 de julho de 2005 na Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

Mônica Almeida Kornis é pesquisadora do CPDOC/FGV.

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 37, janeiro-junho de 2006, p. 119-141.

sável pela introdução de um novo conteúdo sob uma nova forma de transmissão da notícia: paisagens urbanas populares, em reportagens ao vivo e registradas em imagens trêmulas, contrastavam com a asséptica edição de imagens normalmente transmitida pelos telejornais, e em particular pela Rede Globo.[1] A televisão passava a representar, por outro lado, um universo já presente no cinema brasileiro há algumas décadas – a favela[2] –, cuja associação com a violência transformou-se num assunto recorrente na produção intelectual a partir do início da década de 1990, sobretudo em função da questão do tráfico de drogas.

A temática de *Cidade dos Homens* foi introduzida pela televisão no rastro do sucesso do filme *Cidade de Deus*[3] e contou em vários episódios com a mesma direção, de Fernando Meirelles e Katia Lund. Filme e série foram ainda produzidos pela O2 Filmes e pela Globo Vídeo e contaram com equipes semelhantes, além da presença dos atores principais da série, Darlan Cunha e Douglas Silva, que por sua vez já haviam protagonizado o episódio *Palace II* da série *Brava Gente*, exibida pela Rede Globo em 2001, na condição de atores não-profissionais. Enquanto o filme partiu do romance homônimo de Paulo Lins, que viveu no próprio conjunto residencial de Cidade de Deus, a série procurou de alguma forma nutrir-se das histórias ouvidas no universo do morro, vivenciadas ou trazidas em alguns casos pelos próprios atores.

Do ponto de vista estético, as semelhanças podem igualmente ser evidenciadas pelo uso de uma montagem bastante ágil, repleta de planos rápidos, e pela mesma estratégia realista na qual a temática é construída a partir de uma ilusão de espontaneidade e por verossimilhança, favorecida por seleção de atores não-profissionais egressos do universo da favela.[4] A série agrega um novo elemento a essa estratégia, ao introduzir na diegese uma dimensão documental, não só pela utilização de uma voz *over* dos narradores – alternadamente os personagens centrais Laranjinha e Acerola – que, reiterada e pedagogicamente, "explica" costumes e práticas daquele cotidiano, mas também pela inserção de depoimentos de outros personagens em alguns episódios. Esse procedimento provoca intencionalmente um estreitamento das fronteiras entre ficção e realidade na série, em meio a uma diversidade de situações vividas pela dupla com amigos, namoradas, gente ligada ao tráfico, classe média, ricos, nas quais as dificuldades da adolescência e da obtenção de dinheiro e a tensão da vida no morro emergem como temas centrais.

À diferença das telenovelas da Rede Globo, que seguidamente incorporam em sua construção ficcional segmentos sociais menos favorecidos na condição de "núcleo dos pobres" – dividido *grosso modo* entre personagens humildes e bons por oposição aos ambiciosos e maus –, *Cidade dos Homens* narra preferencialmente a vida na favela e a de seus habitantes, temática que ocupa o espaço central da ação narrativa, sobretudo no primeiro conjunto de quatro episódios exi-

bidos em outubro de 2002, durante a semana do Dia da Criança (dia 12 daquele mês). O próprio humor da série em nada se assemelha a seriados semanais como *A Diarista* ou a quadros de programas humorísticos. Ele é introduzido preferencialmente pela voz *over* de Laranjinha e Acerola – por meio de atributos típicos da narrativa da história em quadrinhos –, pelo linguajar coloquial entre os jovens do morro, incluindo falas inverossímeis sobretudo na língua inglesa. As peripécias da dupla de adolescentes negros e habitantes de favela no Rio de Janeiro são o eixo central da narrativa, e em torno delas vão sendo tratadas as questões dos contrastes sociais e aspectos variados de seu cotidiano na favela. Acerola e Laranjinha, colegas de escola e amigos inseparáveis, são os heróis da série, e a diferença de suas personalidades faz com que sua própria relação se realize como uma possibilidade dramática que, de forma polarizada, é reiteradamente marcada em cada um dos episódios da série. Enquanto Acerola é mais tímido, embora espirituoso, por vezes agindo de forma imprevisível diante de situações perigosas, Laranjinha é mais esperto e ousado. Com algumas variações, contudo, há um repertório específico de cada um dos personagens, procedimento típico do próprio formato de seriado.

O tratamento estético da série se distingue igualmente da produção ficcional televisiva dominante: além do aspecto documental já mencionado e da montagem ágil, a narrativa se realiza por uma câmara na mão que se utiliza fartamente de primeiros planos trêmulos, alternando tomadas em película e em vídeo. Imagens de animação e narrativa no modelo de história em quadrinhos são também recursos utilizados pela série, em consonância com outros trabalhos realizados pelo núcleo Guel Arraes da emissora. Em 2003, a trilha sonora utilizada recorreu preferencialmente ao *funk* e ao *rap*, aprofundando uma identificação com a linguagem dos videoclipes, num modelo próximo à estética publicitária, se pensada em sua intenção de seduzir o público com imagens atraentes, glamourizando seus "produtos". Há igualmente uma valorização de outros gêneros musicais populares e tipicamente nacionais, como o samba e o chorinho, enquanto nos outros anos o forró e a música instrumental jazzística encontram um lugar de destaque. Realizadas no próprio morro, na praia ou em *shoppings*, e não na cidade cenográfica da emissora, todas as locações da série conferem por sua vez maior realismo às cenas.

Em termos mais gerais, contudo, a série *Cidade dos Homens* dava continuidade à estratégia implantada há décadas na Rede Globo no sentido de produzir uma teledramaturgia sintonizada com a sociedade brasileira, função essa que a afirmou como agente não só de construção de uma identidade de nação, mas também de representação de questões contemporâneas. Nesse caso, aproximava-se de um repertório afinado com uma pauta governamental, mais especificamente o discurso democrático mais recente voltado para a efetivação dos direitos

de cidadania.[5] Se a partir de meados da década de 1980, num momento de redemocratização do país, as novelas e minisséries passaram a trazer questões da política nacional – relacionadas à atualidade ou à história – para o centro das tramas ficcionais, a inclusão de um merchandising social particularmente nas novelas a partir da segunda metade dos anos 1990 foi certamente parte integrante de um processo mais global de valorização da cidadania.[6] A forte presença de uma população negra no seriado deve ainda ser destacada como elemento fundamental nesse contexto, ampliando ainda mais o espectro de representação da realidade brasileira na ficção.

O objetivo deste artigo é examinar como a referida temática se apresenta nos cinco episódios da série exibida em outubro de 2003, na perspectiva de analisar como se estrutura em seu interior o processo de revelação e construção de aspectos da realidade social brasileira contemporânea. As aventuras românticas ocuparam papel importante em todos os episódios produzidos naquele ano, intercaladas por problemas como a violência no morro e no asfalto e por experiências tipicamente adolescentes como a vontade de surfar e de ir à praia, sem desprezo pelo aspecto documental, que não só reforça a verossimilhança, mas também estreita a relação entre ficção e realidade.

Sábado e o universo funk

Dirigido por Fernando Meirelles e com roteiro do próprio e de George Moura, *Sábado* relata as tentativas frustradas de Acerola e Laranjinha no campo sentimental, num espaço de lazer privilegiado pelos jovens no morro aos sábados à noite: o baile *funk*. Apesar das frustrações com as quais a dupla acabará por lidar, é esse o espaço de realização de suas fantasias e desejos, exibidos em ritmo frenético e com uma cor saturada em edição de imagens com planos rápidos. A apresentação da trama, em grande parte em voz *over*, utiliza recursos formais que conferem um caráter documental e uma imensa agilidade a esse momento inicial da narrativa, de forma bastante distinta de outros produtos ficcionais televisivos, como telenovelas e minisséries. A montagem é entrecortada com o ritmo do *funk*: planos rápidos, vários quadros num mesmo plano, inserção de elementos nesses quadros selecionados como um fliperama (coração sobre o rosto das moças), *closes* em câmara ágil, voz *over* permitindo um conjunto maior de informações sobre a situação e sobre a intimidade dos personagens. Soma-se a esse recurso o olhar de Laranjinha dirigido por vezes à câmara.

Esse tratamento estético imprime uma novidade à ficção televisiva, que se utiliza aqui de uma linguagem fartamente utilizada pelos videoclipes e pela publicidade, conforme já mencionado. Há uma pedagogia construída em torno

do sucesso do baile *funk* entre os jovens da favela, sobretudo presente pela voz *over* de Laranjinha, que descreve a importância dos bailes na vida do morro aos sábados, a apresentação de colegas e de mulheres que querem conquistar, além da importância do DJ e seu poder de conquista sobre as mulheres. A voz *over* atua também como forma de apresentação da vida dos personagens secundários da trama, como que em *flashes*, sobretudo das moças que serão o alvo do interesse de Laranjinha e Acerola no baile. Esse recurso possui uma dimensão documental ao trazer informações que em nada interferem na ação dramática propriamente dita, a não ser como uma forma de introduzir questões gerais sobre os percalços de suas vidas afetivas e sobre sentimentos e aflições típicos de adolescentes (narração da primeira experiência sexual aos 12 anos, do sentimento na primeira aproximação de um homem, da obsessão por sexo, do momento em que se tornou "mocinha"). Além da voz *over*, essas informações são veiculadas em *flashes* do corpo em ritmo de dança, mas com o fundo de uma música lenta bastante distinta do *funk*, imagem em *close* desfocada e quase em câmara lenta, o que reforça a particularidade e a intensidade documental da informação ali veiculada. Enfim, é acionada uma série de elementos à imagem na diferenciação dos registros, no interior da diegese, e que atua no sentido de estreitar a relação entre ficção e realidade.

A todos esses recursos narrativos se soma, no desenrolar da trama, o uso do *flashback* como forma de tratar as cenas da vida cotidiana no morro no que se refere aos interesses dos dois adolescentes, evidenciando as personalidades bastante diferenciadas de ambos: Laranjinha mais esperto e ousado, e Acerola mais romântico e tímido. A polaridade entre os dois amigos move a trama de *Sábado*, que gira em torno das peripécias da dupla no baile. A alternância do *flashback* com as cenas do baile compõe todo o desenrolar da narrativa. Em *flashback*, Acerola nos revela a sua paixão por Cristiane, a quem acompanha, à distância, nas idas para a escola ao lado de um homem mais velho, que ele julga ser seu pai.[7] Nesse momento, é evocada a presumida virgindade dela e também de Acerola. O mesmo recurso narrativo é utilizado para registrar a preparação de Laranjinha para o baile, quando a tia arruma seu cabelo, e ele, de forma narcísica, olha para a câmara se dizendo bonito, e repete o seu nome.

A ação propriamente dita é movida pela alternância entre as tentativas de Acerola de se aproximar de Cristiane no baile, enquanto o interesse de Laranjinha se dirige a um conjunto de moças. A tensão decorrente das dificuldades afetivas da dupla se acirra quando, no próprio baile, Acerola vê que Cristiane é amante de quem julgava ser seu pai – e o *funk* dá lugar a uma música de Paulinho da Viola que expressa a tristeza do personagem – e Laranjinha passa a ser alvo de briga por estar assediando uma moça que tem namorado. A perplexidade de Acerola e a desproteção sentida por Laranjinha são expressas por uma câmara que os

rodeia ao som de falas não compreensíveis. A ação se estende ainda mais, numa situação que redundará em nova frustração para Acerola: após subir ao palco para dançar, torna-se alvo de uma moça que quer provocar ciúmes no DJ, e que acredita estar optando pelo mais bobo da festa. Esse momento de ilusão de Acerola é transformado em algo feérico visualmente. Na saída do baile, já dia claro, Acerola é dispensado pela moça, enquanto Laranjinha também sai só.

O desenlace é revelador do momento de aventura que é o baile, espaço de peripécias e mágoas passageiras. Passada a festa, as histórias contadas por Acerola, Laranjinha e um grupo de meninos adolescentes, todos com uniforme de escola, são evocadas de forma jocosa. Em cenas filmadas em vídeo, com câmara que acompanha a movimentação de seus corpos agitados e suas expressões faciais, o grupo comenta em tom vanglorioso sua *performance* junto às mulheres durante o baile.

Tem que ser agora e a tensão entre morro e asfalto

Dirigido por Regina Casé e com roteiro dela própria, de Jorge Furtado e de Rosa Amanda Strauzs, o episódio *Tem que ser agora* se utiliza da mesma fórmula de organização da narrativa, com uma apresentação em voz *over* que lhe imprime uma dimensão documental, tanto em situações na favela, quanto no mapeamento dos hábitos e costumes dos jovens em praia da Zona Sul do Rio de Janeiro. A idéia que perpassa toda a ação e que por várias vezes é reiterada está contida na expressão "o morro vai fechar", fato organizador do cotidiano dos favelados que se encontram na praia. No desenrolar da trama dois momentos definem as tensões da narrativa, centradas na questão racial: o conflito entre os rapazes de diferentes classes sociais e a relação complicada entre Laranjinha e uma jovem branca do asfalto.

A apresentação se inicia com um passeio de bicicleta de Laranjinha pela orla marítima, cuja narração em voz *over* menciona que muita coisa já aconteceu naquele dia e que o morro está fechado. A menção ao "fechamento" do morro será recorrente em vários personagens, impondo uma restrição da volta para casa. A história propriamente dita se inicia com a contratação de Laranjinha para a entrega de pranchas de surf que estão sendo consertadas no morro. Seguem-se cenas documentais sobre aspectos da vida na favela, incluindo um breve *flash* da vida de uma jovem branca, como que uma antecipação do registro de contrastes sociais que polarizará toda a construção narrativa. A referência ao cotidiano na favela corresponde aos interesses de Laranjinha: ao som de uma música *funk*, há uma seqüência de imagens de garotos tomando banho de mangueira, enquanto uma moça quase nua pega roupa no varal, e outra depila a perna. A

fotografia exacerba o brilho dos corpos negros, conferindo-lhes sensualidade, assim como o ambiente da favela. Por oposição, não há *glamour* no breve registro da jovem branca que se machuca ao depilar perna no banheiro, rodeada de cremes e próxima a um cachorrinho.

O convite de Laranjinha para que Acerola o acompanhe no trabalho de entrega das pranchas introduz a aventura que estará por vir. Mas, antes, imagens documentais retratam novos aspectos da vida no morro. Mais uma vez ao ritmo do *funk*, os jovens dançam sobre uma laje, vestindo bermudas coloridas e com cabelos alourados. Ao longe, o mar e os prédios na orla marítima. Há uma situação de humor quando um grupo de mulheres negras e mulatas, de biquíni, faz poses e desce o morro escandalizando propositalmente um grupo de crentes. A tomada de cena em *close* e em *contre-plongée* desse conjunto de mulheres confere mais uma vez exuberância aos corpos negros.

A descrição da chegada à praia reitera a dimensão documental, constante na narrativa, agora como retrato de seus freqüentadores: ao som do *funk*, misturam-se brancos e negros, homens e mulheres, favelados e "ricos", juntamente com vendedores ambulantes. Intercalado com imagens dos dois jovens na água com as pranchas, há o registro de um grupo de negros e mulatos saindo de um ônibus em direção ao mar, e em seguida um plano geral mostra os banhistas se espalhando na areia, num movimento que aponta para uma segregação racial no espaço da praia, bastante destacado pela câmara em *plongée*. Há contudo uma alternância entre imagens de brancos e negros, sobretudo jovens e mulheres, e alguns planos fechados salientam a diversidade das cores de suas peles. O processo de diferenciação social se aprofunda com comentários sobre detalhes do vestuário – a diferença entre as saídas de praia, por exemplo, que opõe as mulheres que usam vestido "arrastão" e short às que usam canga – e sobre a freqüência – as negras felizes pela presença de gringos, enquanto as brancas reclamam do fato de os negros serem numerosos, embora neguem qualquer preconceito. Uma outra série de diálogos polariza rapazes e moças da própria favela: enquanto no mar Acerola fala sobre a namorada para Laranjinha, as moças na areia conversam sobre virgindade, gravidez indesejada, abusos domésticos cometidos pelos pais dos filhos, afastando-se completamente do ideal de um amor romântico ou de construção de uma família.

À voz *over* de Laranjinha, em dúvida se certa morena de biquíni mora na Rocinha (morro) ou na Vieira Souto (asfalto), se segue a observação de que "praia é muito confuso", como que numa conclusão sobre a diversidade dos freqüentadores do local e, sobretudo, a dificuldade em estabelecer distinções de classe naquele universo. A partir daí, surgirão os personagens que junto com ele e Acerola deslancharão a ação da narrativa, numa polarização entre branco/rico e morador do asfalto e negro/pobre e morador da favela. Jovens com celular, camiseta com a

inscrição "Brasil-USA" e relógios caros são os sinais destacados de riqueza apresentados em *close* na configuração do grupo dos "ricos" que entrarão em conflito com Laranjinha, pois um deles é o proprietário de uma das pranchas a ser devolvida.

Sem nenhum adereço distintivo de poder econômico, num dia de sol, Acerola e Laranjinha brincam alegremente num mar paradisíaco, que em *close* nos evoca a imagem publicitária de afirmação de uma natureza exuberante. Consoante ao comportamento despojado da dupla se segue a decisão de Laranjinha de esperar que o dono da prancha apareça para pegá-la, após ter com ela se divertido por alguns momentos no mar. O embate entre ele e o proprietário da prancha e seus amigos, ao reconhecerem-na, aprofunda na diegese o conflito entre diferentes classes sociais. Se há em Laranjinha um ar desafiador, ao se apresentar como assistente da "empresa" que faz o conserto – e a afirmação demonstra humor, pois o nome dado é O2, o mesmo da produtora da série –, há uma simpatia em direção a esse personagem que tem o mar como cenário, enquanto são os edifícios que compõem a paisagem de fundo do grupo de rapazes "ricos", numa possível alusão ao local de suas moradias. Reforça-se assim a todo momento a proximidade da dupla Acerola e Laranjinha com os elementos da natureza, o que corresponderia a uma vida mais livre, natural e menos pretensiosa.

A primeira dimensão do contraste/conflito social decorre de uma discreta tensão entre os entregadores Acerola e Laranjinha e os proprietários das pranchas. Do ponto de vista moral, não há sanção ao fato de terem ficado se divertindo com prancha que não lhes pertencia: havia simplesmente uma aventura, e não um roubo. O que justifica o ar ousado e desafiador de Laranjinha, ao sugerir que da próxima vez o dono da prancha subisse o morro para pegá-la no conserto. Já os brancos, embora no exercício de seus direitos, são mostrados ora como agressivos e intolerantes, ora como autoritários.

Num segundo momento, a questão das diferenças sociais reaparece quando casais se formam, num movimento de conciliação desses contrastes. Acerola e a namorada Lidiane são criticados por pessoas brancas por estarem agarrados na areia. Em outro momento, ele e Laranjinha comentam sobre aventuras amorosas, ao mesmo tempo que um diálogo entre um grupo de moças do morro e da Zona Sul demonstra as diferenças de classe social. Há uma aproximação entre Laranjinha e uma moça branca, e também entre um rapaz branco da Zona Sul e uma jovem branca do morro, reiterando a discussão sobre as diferenças sociais e seus impasses. Laranjinha identifica a jovem como não sendo do morro – "o biquíni é de butique e não da feirinha, nem é de crochê que a avó faz" – e manifesta receio de aproximação, pois "rico namora pobre só em filme", enquanto ela expressa para as amigas seu interesse em Laranjinha, acrescentando que ainda agradaria ao pai antropólogo. O toque de ironia na pretensa aceitação,

por parte do pai, de um namorado negro para a filha – que poderia ali ter um objeto de estudo – insiste numa outra dimensão do preconceito racial, da parte do universo branco.

O périplo de Laranjinha se inicia ao reiterar em voz *over* por que praia é confusa, e se aproximar de Camila, a jovem branca e moradora da Zona Sul. Há uma alternância no registro da relação entre Laranjinha e Camila, e entre o jovem branco da Zona Sul e a moça branca do morro, cuja aproximação se consuma rapidamente pela chegada à praia de um grupo de homens brancos com raivosos cães da raça pitbull. O tumulto provocado por esse grupo – do qual vemos preferencialmente as bermudas e os cachorros – é direcionado "à negada que vai tomar sol na laje", isto é, dirige-se confessadamente contra os negros que freqüentam a praia. A câmara torna-se tensa, mas não há uma situação de violência explícita, a não ser um breve tumulto que, segundo um ambulante, certamente viria a ser noticiado como tendo sido iniciado por um favelado. Acerola parte com Lidiane para o morro, o rapaz louro protege a branca do morro no mar e Laranjinha sai da praia com Camila. Uma frase de Laranjinha em voz *over* – "como em toda guerra, alguém cresce na crise" – reafirma o caráter espirituoso do personagem, presente igualmente no comentário que se sucede ao avanço do grupo de rapazes brancos com pitbulls: "para entrar na praia tem que ter *green card*". O tumulto implica uma nova situação para os três casais: enquanto o rapaz louro e a moça do morro se afogavam no mar, Acerola e Lidiane namoravam no quarto de onde se houve um tiroteio, e Laranjinha se recusava a subir no apartamento de Camila, percebendo que ela queria vê-lo em seu apartamento "só para tirar onda". A resolução, contudo, é imediata: o tiroteio no morro acaba sem nenhum sinal de morte, o casal afogado é salvo por um helicóptero e Laranjinha avisa que ligará outra hora para Camila.

As cenas finais do episódio apontam para a última aventura de Laranjinha naquele dia "que não acabava": ele rouba o telefone de uma senhora no calçadão e telefona para Camila. Ela o despista afirmando que a casa está muito cheia – quando na realidade a vemos sozinha no quarto. Ele passa de novo ao lado da senhora, devolve-lhe o celular e continua seu passeio de bicicleta pela orla. Fixa, a câmara registra a partida de Laranjinha de bicicleta, de volta para a casa, ao final da aventura na praia, num dia de tiroteio no morro.

Dois para Brasília: os pobres no poder?

Dirigido por Cesar Charlone com roteiro do próprio e de Jorge Furtado, *Dois para Brasília* apresenta a narrativa mais complexa e original de todos os epi-

sódios exibidos em 2003. Alternando diferentes tempos e espaços, com diálogos curtos e rápidos, em grande parte transcorridos numa viagem de ônibus do Rio para Brasília, a construção narrativa se utiliza fartamente de *flashback*, que diferencia o passado recente do mais remoto pelo uso, nesse último caso, da cor sépia. Os vários recursos digitais utilizados conferem humor e leveza à narrativa, sobretudo nos momentos em que o desejo de Acerola em relação a Suemi é introduzido como uma fantasia que não corresponde à realidade na ficção. Não há *closes* valorizando corpos negros, nem o cenário publicitário de um mar azul, a não ser em planos curtos cujo fundo é o mar.

A história gira em torno da ida dos dois jovens a Brasília para entregar ao presidente Lula uma carta escrita por um presidiário, avô de uma namorada de Acerola, com financiamento de uma ONG. Trata-se de um retirante nordestino que, quando criança, no mesmo caminhão no qual estava Lula, veio para o sul do país com a mãe em busca de emprego, e que agora já havia cumprido a pena. *Dois para Brasília* é o único episódio que explora o contexto político, e mais que isso, estabelece um diálogo com ele, relativizando o espírito de aventura, constante em toda a série. O passado é o êxodo rural, e em particular a amizade entre dois meninos nascida num caminhão rumo ao sul; o presente é a aproximação com Suemi, que quer tirar o avô do presídio e que Acerola quer namorar, e o futuro desejado é a libertação do avô e a aproximação do casal, a partir da entrega da carta ao presidente da República em Brasília.

O final da narrativa aponta para uma dúvida, quando, ao final, a câmara fixa a imagem da escultura dos dois candangos de Bruno Giorgi ao lado dos dois jovens. É criada aqui uma analogia entre candangos e favelados, gente humilde na capital do país. Da mesma forma, nas cenas finais, no momento em que os jovens lêem a carta, e parece que não necessariamente era Lula quem estava naquele caminhão com o presidiário – a situação narrada era igual à de qualquer retirante, e poderia se dar com qualquer criança –, instala-se a dúvida dos jovens sobre a possibilidade real de a demanda ser atendida. É possível supor nesse movimento a definição de uma estratégia alegórica que nos remete a uma dúvida mais geral sobre a viabilidade de resolução dos dramas e das injustiças sociais. Um fundo musical em tom circunspecto se opunha agora ao frenético som do *rap* e do *funk* que acompanhara as cenas da chegada a Brasília, quando o formato do videoclipe narrava, de forma pedagógica, a visita à cidade, com destaque para os ícones do poder democrático, tanto nas imagens do Palácio da Justiça e da Câmara dos Deputados, quanto na referência ao presidente Juscelino Kubitschek, fundador da capital. Aqui, o clima de brincadeira e de irresponsabilidade dos jovens – as imagens em vídeo do ato da entrega da carta acabaram não sendo gravadas, e eles só haviam retido as imagens da viagem do ônibus – cedia lugar a um tom cético por parte da própria dupla.

Não há uma apresentação da trama nos moldes dos demais episódios. A narrativa se inicia com um diálogo áspero – registrado por uma câmara com movimentos tensos – entre Acerola e um homem na rodoviária que o questiona sobre as razões da filmagem. O argumento de Acerola de que pertence a uma ONG demonstra a sintonia da ficção com a existência de organizações de valorização da cidadania criadas no país nas duas últimas décadas, muito embora haja uma leve ironia tanto nessa cena quanto em algumas posteriores, apontando para uma certa instrumentalização da parte dessas organizações na forma como privilegiam as chamadas "minorias".[8] À entrada de Acerola e Laranjinha no ônibus que estampa na fachada o percurso "Rio de Janeiro – Brasília" segue-se a apresentação gradativa do motivo da viagem, em *flashback* e em conversas curtas, tendo ao fundo a paisagem da orla marítima do Rio de Janeiro. Ainda no início da narrativa, Acerola apresenta para Laranjinha aquele que possivelmente irá recebê-los, e pela fotografia exibida passamos a saber que será o presidente Lula, cujo endereço é o Palácio do Planalto. No linguajar coloquial de Acerola, trata-se de "um ex-bóia-fria que agora está tirando a maior onda".

Há um tom lúdico nas imagens apresentadas a seguir, na expressão de uma representação do poder, evocando ainda um encontro fictício entre os dois jovens e Lula. Um plano fixo mescla aspectos do Palácio do Planalto, do prédio do Congresso Nacional, e uma parte de um castelo europeu, estabelecendo uma representação do poder através dos séculos. Um quadro de animação, a seguir, estampando os rostos alegres de Lula, Acerola, Laranjinha e a namorada de Acerola, Suemi – os personagens centrais da trama–, vestidos em trajes típicos de rei e seus súditos, simula o momento da entrega da carta para o presidente. Essa situação evoca humor, como que num movimento de teatro de fantoches, e coloca em questão a inverossimilhança da construção narrativa, atípica na produção ficcional televisiva. Da mesma forma que, no momento em que a cena se volta para o ônibus, há um plano de Acerola olhando para a câmara, sorrindo, mostrando a foto de Lula e a palavra escrita com o nome do presidente ao lado. O episódio lida diversas vezes com essa idéia de encenação, além de utilizar com recorrência imagens de animação. A expectativa do encontro com o presidente não se reveste de nenhuma formalidade: ao contrário, Laranjinha se preocupa em registrar em vídeo a paisagem do Rio no início da viagem, utilizando a câmara na qual deveria filmar exclusivamente o momento da entrega da carta para o presidente. Essa é a demanda dos "gringos que estão financiando ela (a jovem)", como diz Acerola para Laranjinha, ao repreendê-lo pelo uso indevido do equipamento.

Todo o diálogo entre Acerola e Laranjinha durante a viagem está referenciado à reconstituição de fatos e situações que os levam a Brasília, e que se sucedem ao longo da narrativa em *flashback*, sem uma preocupação cronológica.

Em primeiro lugar, Acerola explica a Laranjinha que está tentando se aproximar de uma garota que deseja entregar uma carta pessoalmente ao presidente. A seguir, a possível ida a Brasília de Acerola e Suemi; o convite a Laranjinha para que ele acompanhasse Acerola, tendo em vista a impossibilidade da ida de Suemi, e o momento em que recebem instruções dos membros da ONG; a história do avô presidiário, cujo passado se confunde com o do próprio presidente da República; a história de como Acerola conheceu Suemi; a visita do casal ao avô no presídio narrada por Acerola; a viagem do avô de Suemi, e pretensamente de Lula, do Nordeste para o Sul e as razões que levaram este a ficar em São Paulo e aquele a ir para o Rio de Janeiro.[9] Finalmente, no tempo presente da construção ficcional, a chegada a Brasília, o momento da entrada no Palácio do Planalto e da entrega da carta – que não é revelado – e em seguida a leitura do texto de cópia da carta já fora do palácio presidencial.

A seqüência da visita ao avô de Suemi é a que mais explicita a estratégia narrativa documental já apontada como uma das tendências da série. Entre a chegada ao presídio – quando se colocam na fila junto aos demais visitantes – e o encontro com os presos, passando pela revista para a entrada no local, se sucedem depoimentos dos familiares na fila e observações de Acerola em voz *over* sobre o encontro das famílias.[10] Voltados para o relato das agruras de ter um ente da família preso, os depoimentos são acompanhados de legenda explicativa com nome e função, além da utilização de som direto e do olhar do "entrevistado" para a câmara. Já a voz *over* de Acerola se desenvolve em meio a *travellings* que registram o ambiente e o olhar dos familiares e presos para a câmara, cujo fundo branco extrapola, contudo, os limites do documental, ao neutralizar o cenário realista. Assim como a aventura da viagem a Brasília, a aventura de ida ao presídio fecha com a dúvida e o silêncio da volta para a casa, expressa nos rostos esmaecidos de Acerola e Suemi, dentro de um ônibus e sem música.

Os ordinários e a possível conciliação entre diferentes classes sociais

Não há em *Os ordinários* (dirigido por Katia Lund e Eduardo Tripa, com roteiro dos próprios e de Melanie Dimantas) a estratégia narrativa de dimensão documental como nos três episódios antecedentes. Entretanto, assim como em *Tem que ser agora*, já as primeiras cenas de *Os ordinários* apresentam como problemática central a questão das diferenças sociais. Essa temática será explorada inicialmente no mesmo contexto da praia e em dia ensolarado, o que significa a opção por um cenário bastante atraente do ponto de vista de sua beleza para a abordagem dessas questões: enquanto num carro com motorista e passeando pela orla marítima encontra-se um entediado rapaz branco e louro juntamente com

dois japoneses de São Paulo cujos pais estão de férias, Laranjinha e Acerola estão no mar conversando sobre as nuvens. Determinando novamente a polarização entre os personagens com base numa diferenciação de classe, há uma descrição do espaço no qual se inserem pela posição em que os personagens se situam e por uma câmara em *contre plongée*: da janela do carro vêem-se os prédios, e do mar observa-se o céu, juntamente com os dois protagonistas centrais. Há novamente uma valorização do despojamento da dupla Acerola e Laranjinha – mais uma vez livres, e em contato direto com a natureza – em contraposição aos outros três, que têm acesso à paisagem através da janela de um automóvel de luxo.

O primeiro contato entre os grupos é tenso: Acerola e Laranjinha são incomodados pela prancha desgovernada do rapaz branco – o mesmo com o qual já houvera um confronto em *Tem que ser agora* –, mas um breve conflito é atenuado por um banhista que passava no local. Um fundo musical animado se soma a imagens de Acerola divertindo-se no mar, até que involuntariamente salva um dos japoneses de afogamento. O rapaz japonês pede ao motorista Edmilson – que também mora no morro e conhece Acerola e Laranjinha – que tire fotos de recordação do grupo, incluindo Acerola e Laranjinha. Demonstrado o interesse de todos por empinar pipa, abre-se a possibilidade de irem brincar no morro, apesar do breve receio demonstrado pelo rapaz branco. As aventuras do grupo se sucederão em dois momentos: uma no morro e outra num *shopping center*, ambas sujeitas a momentos de tensão logo desfeitos, nos quais a esperteza de Laranjinha e o comportamento eticamente duvidoso do rapaz branco são destacadas.

A primeira aventura do recém-formado grupo de seis jovens se inicia quando, ao som de música *funk*, dirigem-se para o morro. No carro, felizes, requebram o corpo acompanhando o ritmo da música. Há uma demonstração de um morro idílico – o que empina pipa – na própria confirmação de Edmilson de que não há problema em ir até lá. Pelo contrário, subir o morro é aqui motivo de felicidade e liberdade: ao chegarem empinam pipa, Edmilson coloca uma camiseta e garante ao rapaz branco que não há problema em deixar a mochila no carro e ir brincar com o relógio no pulso. Reforça-se a idéia de um universo seguro. A entrada em cena de uma loura chamando o motorista para ajudá-la em casa adiciona sensualidade e liberdade a esse mundo.

Desfaz-se o contraste social no momento em que todos se unem no morro para brincar, apesar das divergências entre um japonês e Acerola em torno da fabricação ou da compra da pipa. O problema se impõe, contudo, quando a pipa se aloja numa árvore que fica no terreno de uma casa "de rico". A nova aventura será conseguir tirá-la do local, pois seguranças e cães da casa impedem qualquer movimentação no local. Há uma breve referência a uma vida tensa no morro quando, no momento em que os meninos correm em busca da pipa, passam ao lado de dois policiais armados. Sobre a árvore, pendurados, encontram-se Ace-

rola e o rapaz branco, dupla que até então demonstrara um certo estranhamento entre si pelo pequeno conflito inicial em torno da prancha desgovernada. O incidente se resolve quando Laranjinha e os dois japoneses jogam pelo muro uma cadela para distrair os cães, permitindo a fuga de Acerola e do outro rapaz.

Ao final dessa pequena aventura, a voz *over* de Laranjinha confirma a existência do grupo – "o bando de ordinários estava formado" –, tendo ao lado Edmilson, que só agora reaparece com a mulher loura com quem estivera durante todo o episódio da pipa perdida. Lançando mão do mesmo recurso utilizado em *Sábado*, a cena divide-se em quatro quadros dando conta da diversidade de brincadeiras do grupo, sempre com um fundo musical de *funk*, entre imagens fixas e de movimento, e com olhares alternados para a câmara. A seguir, inicia-se outra aventura: numa loja de equipamentos eletrônicos, o rapaz branco rouba um celular. O preconceito da vendedora a leva a incriminar o negro Laranjinha, que será detido por um policial, para perplexidade do resto do grupo. O rapaz branco custa a assumir perante os colegas a sua responsabilidade pelo furto, mas acaba se apresentando para os policiais. O grupo, unido, se mobiliza para pagar o aparelho, já que os pais do rapaz estão viajando e Laranjinha não tem dinheiro. Edmilson adianta o dinheiro que recebera dos patrões, e os meninos, numa atitude solidária, tentam vender o celular e a prancha, além de água como ambulantes. O desempenho das tarefas se sucede em tomadas rápidas. Devolvem o dinheiro para o motorista e ainda organizam uma comemoração. Felizes novamente, as diferenças sociais se extinguem mais uma vez, agora na festa, marcada sobretudo pelos passos sincrônicos de dança entre Acerola e o rapaz branco – inicialmente inimigos – com a exibição alternada de fotos fixas e de movimento dos vários momentos do grupo.

A despedida é fraternal, após o chamado de Edmilson para retornarem à casa, pois os patrões estão chegando. Carro em movimento, os meninos do morro na rua, lêem-se no muro de uma casa os seguintes dizeres: "Não use drogas – a alma de um guerreiro nunca descansa. Está sempre lutando por novos ideais. Apóie esta idéia". A presença de um *merchandising* moral se soma a uma moralidade contida no próprio episódio, que aponta para a possibilidade de que diferenças sociais sejam provisoriamente contidas. À voz *over* de Laranjinha se referindo às fotos para provar como foram as férias se segue a nova divisão da cena em quatro quadros, mostrando cada um dos jovens já em seu quarto, enquanto num mesmo cômodo Acerola e Laranjinha estão com os filhotes da cadela, certamente produto do encontro com o cachorro da casa "de rico". Esse processo de mestiçagem pode ser entendido como uma metáfora do encontro bem-sucedido entre negros e brancos, pobres e ricos, assim como aquele dos animais. A imagem final, contudo – Edmilson coloca as malas dos patrões no portão –, restabelece as diferenças sociais, simultaneamente ao fim da aventura das férias.

Buraco Quente e a violência no morro

Da mesma forma que no episódio anterior, não há em *Buraco Quente* (dirigido por Paulo Morelli e com roteiro do próprio, de George Moura e de Fernando Meirelles) preocupação com o registro documental. A violência no morro em torno do tráfico de drogas e da disputa no interior de uma gangue é o tema central, assim como o confronto com a polícia. Esse episódio é o único que retoma uma problemática presente sobretudo no primeiro conjunto da série, exibido em 2002, e no qual há tiros. Acerola e Laranjinha são aqui mais espectadores do que protagonistas, apesar de este último defender seu primo, o bandido Espeto.

Diferentemente dos demais episódios da série em 2003, a apresentação da trama coloca uma oposição no interior da própria favela: ao morro idílico de Laranjinha e Acerola se contrapõe o morro violento de Espeto. A abertura apresenta imagens do morro de forma lírica, ao som de um dedilhado de violão, com cenas de crianças descendo pelas ruelas, e dos protagonistas centrais com pipa na mão. Sob a mesma música, e entre crianças alegres, surge contudo um personagem que, embora com expressão afetuosa, empunha uma arma. É Espeto, que, em seguida, joga dinheiro para as crianças que cantam "O Espeto é do mal...", recebendo de Acerola um olhar de reprovação. Os três interagem com intimidade através de uma câmara que, focalizando-os em primeiro plano, mostra a convivência do bom e do mau no morro. O local é retratado por tomadas dos telhados das favelas, destacando as antenas parabólicas e tendo ao fundo prédios e o Pão de Açúcar, definindo assim o espaço no qual transcorre a ação: a cidade do Rio de Janeiro. Um julgamento moral de Espeto, do ponto de vista de Acerola, está presente em toda a narrativa, sendo inicialmente esboçado pelo olhar: Acerola é quase um espectador de toda a triste sina de Espeto ao longo da narrativa, diferentemente de Laranjinha, que se deixa fascinar pelo dinheiro e pelo prestígio do primo entre as mulheres. A câmara detalha a existência de uma arma com Espeto, enquanto Acerola critica a ligação de Espeto com o "movimento". Espeto se afasta acompanhado por uma mulher cobiçada pelos jovens, e os dois entram num barraco. A seguir, por um celular, uma voz indica que "ele" está na área.

Inicia-se nesse momento o primeiro confronto da narrativa, e a música introduz suspense: policiais sobem o morro atrás de alguém que se leva a crer que seja Espeto. Os fogos para o alto anunciam que a polícia está chegando. Laranjinha vê a polícia e sai correndo para avisar Espeto. Acerola permanece imóvel, o que marca mais uma vez a sua atitude crítica em relação às atividades de Espeto. Em montagem paralela, com uma música que intensifica o ritmo da perseguição, tem início o primeiro conflito do episódio: Laranjinha corre para avisar Espeto, os policiais chegam ao morro, e Espeto está no quarto com uma mu-

lher. Avisado por Laranjinha, Espeto começa sua fuga. Com a chegada da polícia na casa, Laranjinha finge ser parceiro da mulher do primo. Na despedida do pretenso casal, com um beijo na boca, ela sugere que ele a procure dali a três anos. Essa experiência é registrada em voz *over* do personagem, juntamente com a observação de que foi a primeira mulher nua que viu, "ao vivo e a cores".

A perseguição de Espeto assume a partir daí um tom espetacularizado.[11] Em planos alternados, o tratamento dos personagens é diferenciado: uma câmara ágil, e *close* com imagem solarizada, registram o corpo, o rosto, o relógio e a arma de Espeto, enquanto o tratamento dos policiais, retratados sempre em tomadas de lado ou de baixo, não recebe nenhum recurso estético mais elaborado. Dos policiais não se vê o rosto – como que anônimos – num morro que é apresentado como deserto, sem gritos entre as ruelas e barracos, onde ninguém vê nada. Há uma breve troca de tiros, até que a câmara fixa no rosto de um policial que atira contra o bandido. O *close* no tiro reitera o uso de uma estética espetacularizada que atenua o caráter violento da ação. O gatilho é mostrado numa rotação de 360 graus, e o próprio percurso da bala é registrado por um rastro até atingir Espeto, que, mesmo ferido nas pernas, consegue escapar e se esconder no mato. Caído, menciona o desejo de deixar o "movimento".

O corte para um grupo de meninos jogando futebol mostra novamente o outro morro, ensolarado, tendo como fundo musical um samba, até que Acerola, à procura da bola, encontra Espeto ferido. Com Espeto já em casa com sua mulher Zuleide, Acerola e Laranjinha reiteram seu posicionamento em relação ao bandido: enquanto o primeiro é crítico, o segundo destaca os benefícios da "profissão" do primo – tênis, roupa da moda e mulher – conquistados após muito tempo.

Longe da polícia, e após breves tomadas referentes à chegada da droga, inicia-se a disputa entre Espeto e o próprio grupo de traficantes, em torno do recebimento do dinheiro de venda da droga. Nova tensão na narrativa, em função da perseguição a Espeto e do esforço de um conjunto de pessoas para que ele abandone o "movimento". O raio das opções não é vasto, pois ele não tem curso completo e, de concreto, só tem o trabalho informal de ligação de gatilho nas antenas do morro. O tormento de Espeto, gerente do tráfico, é trazido por um pesadelo tratado como uma alucinação que alterna imagens espetacularizadas da perseguição com sons de música de Jorge Benjor e trechos das falas dos meninos e da polícia, referentes aos fatos recentemente ocorridos.

Em ritmo mais lento, o lado positivo de Espeto é resgatado na repreensão a Laranjinha pelo fato de o jovem estar brincando com sua arma, e a cena prenuncia sua tentativa de desligar-se do "movimento". Pressionado pelo chefe da gangue, Espeto vai ao seu encontro e avisa que quer sair do "movimento", tendo antes pedido a Laranjinha que tentasse encontrar no mato sua bolsa com o di-

nheiro, para que não fosse morto. Montagem paralela revela a tentativa de Espeto de conseguir dinheiro sob pressão do grupo, e a busca da bolsa por Laranjinha. Em *close*, são captados detalhes de objetos valiosos de pessoas em carros, alvos de Espeto. Enquanto Laranjinha acha a bolsa com o dinheiro, e um membro do "movimento" suborna a polícia, Espeto apresenta o produto do roubo, tendo antes encontrado Zuleide que seguia em busca de um emprego de gari para ele. As cenas que se sucedem têm Laranjinha, Acerola e o tio de Espeto como espectadores. O chefe do movimento exige que ele mate um outro membro do grupo considerado alcagüete, e Espeto, atordoado com as várias imagens mentais que lhe ocorrem, sobretudo da favela e do tio, deixa o "movimento", enquanto os outros acabam por atirar em quem Espeto se recusara a matar.

O desenlace aponta para a possibilidade de uma nova vida, de uma regeneração mesmo, apesar de alguns impasses: Espeto não pôde concorrer à vaga de gari por não ter primário completo. Chateado, e com um fundo musical de samba, o casal desaparece andando na rua. Em voz *over*, enquanto empina pipa, Laranjinha relata que nunca mais viu Espeto, que deve ter abandonado o "movimento", e possivelmente reside em outra favela com Zuleide. Com a possibilidade de um final feliz para Espeto longe do "movimento", emerge novamente um morro no qual um jovem empina pipa, como é o caso de Laranjinha, que fala sobre a possibilidade de seu primo ter se afastado da violência do tráfico.

"Todo mundo tem que se ver na TV" (Regina Casé) ou a favela em Cidade dos Homens (2003)

A estratégia realista da produção ficcional televisiva acionada há mais de três décadas pela Rede Globo ampliou seu universo com a produção de *Cidade dos Homens*. Uma nova temática emergiu na televisão em função da série – a favela e seus habitantes –, assim como locações em cenários reais por ela nunca antes visitados, a incorporação de um conjunto de atores pertencentes ao grupo *Nós do Cinema*, e a utilização de um conjunto de estratégias formais pouco utilizadas nas ficções seriadas televisivas.

Mas, enfim, como se opera a inserção dessa problemática em *Cidade dos Homens*? Que universo é por ele representado, e como? Em primeiro lugar, destacamos mais uma vez que é o olhar de dois jovens do morro que nos revela, entre suas peripécias, o mundo da favela e das tensões urbanas, na vivência de incertezas típicas de sua faixa etária em meio a uma precariedade estrutural. Das séries exibidas em três anos consecutivos, coube ao conjunto exibido em 2003 um deslocamento para a questão dos contrastes e das injustiças sociais, em detrimento da atenção que fora dada no ano anterior às questões da violência e do tráfico de

drogas tanto na favela quanto no imaginário infantil.[12] Não há, contudo, a intenção de narrar um cotidiano de necessidades materiais e/ou de suas relações familiares: pelo contrário, nos cinco episódios exibidos em 2003 esses aspectos não foram sequer mencionados, e o próprio tratamento da precariedade da favela, entre suas construções e em relação às condições de vida de seus moradores, não aponta para uma descrição do que é a pobreza na favela. Se não há propriamente uma idealização desse espaço, há uma glamourização da sua precariedade, com a recorrência de imagens das crianças brincando entre si e empinando pipa, dos corpos brilhantes e sensuais de alguns de seus habitantes, e das madeiras reluzentes que sustentam moradias frágeis por natureza. Não há, por outro lado, um contraponto com a vida escolar desses jovens – que mereceu uma breve atenção no episódio *A coroa do imperador*, o primeiro da série exibido em 2002 –, muito embora por vezes eles apareçam com uniforme de escola pública. A vida em família é igualmente secundarizada, com apenas uma menção ao trabalho da mãe e à existência de uma avó, enquanto no terceiro ano da série (2004) a ausência do pai é colocada, sobretudo, como contraponto ao fato de Acerola se tornar ele próprio pai.

É assim por intermédio desses adolescentes que a realidade da favela é tratada,[13] em situações que em maior ou menor grau expressam algum tipo de tensão social. A mera presença, em alguns episódios, ou a ênfase, na maior parte deles, na questão da violência não supera a força de que são jovens os personagens centrais, e é esse o olhar determinante na construção narrativa. Há mesmo uma ingenuidade na atitude desses personagens; a própria esperteza típica do comportamento de Laranjinha é ingênua e não o transforma num mau elemento, ao contrário de tantos outros personagens da série que atuam no campo do mal. As virtudes da dupla são, no entanto, preferencialmente destacadas, apesar de seus eventuais deslizes em função do desejo de ter uma prancha para surfar ou de ter um tênis novo, o que permite que o final de vários episódios – quase a maioria dos 14 até hoje exibidos – aponte para uma vitória moral, um desfecho condizente com uma ação dramática que se estrutura muitas vezes como aventura, apesar de algumas situações de impasse apontadas ao final de alguns episódios. Pautada em termos gerais por tensões que giram em torno dos próprios jovens ou por uma polarização ou conciliação de classes sociais nesse universo, e pela completa ausência de conflitos geracionais – o que poderia ser uma opção, em se tratando do foco no universo de jovens –, a ação dramática da série se estrutura por outro lado na direção de um atenuamento dos conflitos sociais, sobretudo pelo fato de o tratamento da série se impor igualmente como uma aventura de dois adolescentes favelados. Consoante com uma estrutura polarizada, a visualidade da série exibida em 2003 reforça uma duplicidade que aponta para uma tensão – no destaque ao cenário da favela, por oposição às praias de Ipanema e Leblon, na

Zona Sul do Rio de Janeiro – em episódios que dão maior ênfase ao tema da diversidade social num centro urbano. Nos dois outros anos, um único episódio estabeleceu uma ligação com o universo da classe média (*Uólace e João Vitor*, 2002, direção de Fernando Meirelles e Regina Casé), enquanto todos os demais se voltaram para o mundo do morro e da periferia urbana.

Na série de 2003 há um breve retrato das dificuldades em se obter emprego e da violência (*Buraco Quente*), do preconceito e dos contrastes sociais (*Tem que ser agora* e *Os ordinários*), e da dura realidade dos presídios em meio à presença de um retirante na presidência da República (*Dois em Brasília*), mas o eixo central são os encontros amorosos de dois jovens no auge da descoberta de sua sexualidade. Há ainda um esforço para trazer à baila questões contemporâneas de natureza política, como a presença de ONGs no apoio a populações carentes, assim como a esperança que aponta para uma dúvida em torno da possibilidade de o presidente Lula combater a injustiça social (*Dois para Brasília*). Um outro aspecto importante do ponto de vista dos dois jovens é a descrição do sucesso do bandido e do DJ na favela, traduzido pelo seu poder financeiro e pela sua capacidade de atrair mulheres.

Exceto em *Dois para Brasília*, a ação dramática dos episódios se desenvolve em torno dos percalços das aventuras dos dois amigos inseparáveis, Acerola e Laranjinha. Aventuras no morro, em viagem, na praia, no baile, no *shopping center* e, no caso desses três últimos, em espaços de circulação sobretudo de jovens. Cabe unicamente a *Dois para Brasília* a indagação implícita sobre a real possibilidade de os meninos obterem o atendimento da solicitação contida na carta entregue ao presidente da República, além do questionamento se seria mesmo Lula o companheiro de Severo naquele caminhão de retirantes nos idos dos anos 1950. Nesse episódio, o plano fixo que coloca lado a lado os dois adolescentes com os candangos em Brasília indica uma analogia que gira em torno do impasse da utopia de uma sociedade mais igualitária no momento de construção da nova capital do país – imagem dos candangos, construtores da cidade – , com a esperança depositada em 2002/2003 na eleição e na posse do presidente Lula, a quem Acerola e Laranjinha se dirigem. Dentro de uma estratégia narrativa realista, o retrato dos contrastes e das tensões sociais se delineia preferencialmente nas primeiras seqüências dos episódios, à exceção novamente de *Dois para Brasília*, cuja apresentação se realiza no desenrolar da construção narrativa.

O tratamento formal da série merece atenção por incorporar recursos narrativos muito raramente utilizados nas telenovelas e minisséries. São exemplos desse caso a agilidade e o humor contidos nos episódios, e também o jogo entre ficção e realidade presente na diegese pela utilização de depoimentos apresentados como verdadeiros,[14] além dos sucessivos olhares para a câmera de Laranjinha e Acerola, revelando o reconhecimento de que há um aparato de cons-

trução da realidade na ficção. Da mesma forma, a fotografia em *Cidade dos Homens* exacerba de uma forma bastante particular, através da criação de uma textura de imagem publicitária, a intensidade da cor da favela, assim como do movimento do mar, sem esquecer da sensualidade que é impregnada aos corpos negros em alguns episódios.

Há, é certo, uma moral que perpassa toda a construção narrativa – muito embora por vezes seja brevemente subvertida no desenrolar da ação – pois os personagens são acima de tudo bons e bem intencionados. Qualquer "deslize" desses pequenos heróis, cujas aventuras acompanhamos, é "desculpado" em função de sua juventude, e também da empatia que é estabelecida com o espectador. Não há uma má índole, há o desejo de encontrar moças, de viver a liberdade, de desejar alguns poucos objetos de consumo, como qualquer jovem de sua idade, não importa a classe social. Na narrativa das aventuras desses adolescentes, está presente uma pedagogia de caráter moral que se afirma no tratamento de questões sociais e culturais, e que se firma sobretudo nos desfechos da maior parte dos episódios.

A representação realista da favela e de seus habitantes em *Cidade dos Homens* (2003) não evoca inquietação, nem do ponto de vista da temática nem da linguagem, apesar de a série imprimir inovações nesses dois níveis ao conjunto da ficção seriada da Rede Globo. A narrativa de *Dois para Brasília*, mais complexa, estabelece contudo um diálogo com o contexto histórico vigente, trazendo ambigüidade ao discurso oficial de valorização da cidadania.

Notas

1. Sobre a discussão em torno de *Aqui, agora*, ver Hamburger (2005: 199) e Bentes (1994).

2. Sobre o tratamento diferenciado que a favela recebeu no cinema dos anos 1950/1960 em comparação com o cinema recente, ver Xavier (2003), Bentes (2000) e Hamburger (2005: 199-201).

3. Luiz Zanin Oricchio destaca que o filme, com forte presença da mídia, levou 3,2 milhões de pessoas aos cinemas e tornou-se o filme do ano em 2002 (Oricchio, 2003: 156).

4. Sobre a questão da "autenticidade" dos personagens de *Cidade de Deus* e o trabalho com os atores, ver Nagib (2003: 185-186).

5. Desde 1969, a Rede Globo passara a produzir novelas cujo caráter realista reciclava, nos termos da indústria do entretenimento, os ideais do projeto nacional-popular presente no debate político e cultural de meados dos anos 1950 e dos primeiros anos da década de 1960, com o objetivo de promover uma transformação social. Na perspectiva da

teledramaturgia, não se tratava de conscientizar a população brasileira, e sim de atingir o gosto popular e uma ampla audiência. No caso específico de *Cidade dos Homens*, a estreita sintonia entre a realidade brasileira ali representada e o discurso político-social vigente foi sem dúvida responsável pelo encontro havido no Palácio do Planalto entre o presidente Lula e a dupla Acerola e Laranjinha, sobretudo considerando o sucesso da série em 2003.

6. Sobre a presença da política nas novelas e minisséries, ver Hamburger (2005) e Kornis (2001). Sobre o *merchandising* social nas novelas, ver Hamburger (2005: 131-135).

7. Há uma informação sobre essa figura masculina que nos é revelada no mesmo momento em que Acerola a descobre: ao deixar o morro, troca de roupa num botequim e sai vestido de policial.

8. Este argumento se deve, por exemplo, ao fato de a ONG querer filmar uma jovem negra e menor entregando a carta ao presidente, pretendendo com isso chamar mais a atenção.

9. A ida do avô de Suemi para o Rio de Janeiro se dera por uma mentira dele de que a outra família – que seria a de Lula – havia conseguido emprego logo na chegada. Como não são explicitadas as razões da prisão, pode-se tomar a figura do avô como alguém desonesto, por oposição a Lula, que, apesar de enganado na infância, fora compensado por ter se tornado presidente.

10. Os comentários "realistas" se referem basicamente ao fato de quase só existirem mulheres na visita, aos diferentes estados de espírito dos familiares e à constatação de que só há pobre preso.

11. A espetacularização da violência é uma marca do filme *Cidade de Deus*. Luiz Zanin Oricchio (2003: 158-159) aponta para a neutralização da violência quando assim representada e para o atenuamento de qualquer tipo de tensão dentro dessa estética.

12. Vale lembrar que o filme *Cidade de Deus* foi exibido igualmente em 2002, trazendo como tema central a questão do tráfico de drogas e da violência, foco privilegiado – e com sucesso – pela série *Cidade dos Homens* em seu primeiro ano. O tema foi abordado por três de seus quatro episódios.

13. Sobre a presença de crianças no cinema brasileiro recente como uma espécie de reserva moral da sociedade atual, ver Xavier (2003). Sobre a infantilização da violência e dos protagonistas de *Cidade de Deus* e de *Cidade dos Homens*, ver Rocha (2004).

14. É o caso do "depoimento" sobre a vida afetiva de algumas mulheres em *Sábado*, e dos relatos das mulheres e familiares dos presidiários em *Dois em Brasília*. Em 2004, o episódio *Hip Samba Hop* chegou a inserir depoimentos reais de *rappers*.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. 1994. "*Aqui, agora*, o cinema do submundo ou o teleshow da realidade". *Imagens*, Campinas, n. 2.

———. 2000. "Retóricas do nacional e do popular". *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 26, nov.-dez.

HAMBURGER, Esther. 2005. "Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*", em MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify.

———. 2005. *O Brasil antenado: a sociedade na novela*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

KORNIS, Mônica Almeida. 2001. "Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo". São Paulo, USP, ECA (Tese de Doutorado).

NAGIB, Lúcia. 2003. "A língua da bala: realismo e violência em *Cidade de Deus*". *Novos Estudos Cebrap*, novembro, n. 67.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 2003. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade.

ROCHA, João Cezar de Castro. 2004. "Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea". Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 29 de fevereiro.

XAVIER, Ismail. 2003. "Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encouter and the resentful character", em NAGIB, Lúcia (ed.). *The new Brazilian cinema*. London and New York, I. B. Tauris.

(Recebido para publicação em outubro e aprovado em dezembro de 2005)

Resumo

O objetivo do artigo é examinar como o seriado *Cidade dos Homens* (2003), apresentado pela Rede Globo, representa na televisão o universo da favela, mesclando registro documental com aventuras de dois jovens favelados. Numa perspectiva realista, a série apropria-se de um repertório trazido não só pela própria mídia, mas sobretudo por uma pauta governamental voltada para a valorização dos direitos de cidadania. Por outro lado, o formato desse conteúdo é o elemento determinante para a discussão dos termos e dos limites da construção dessa problemática no interior da indústria do entretenimento.
Palavras-chave: ficções televisivas seriadas, mídia, favela, exclusão social.

Abstract

This article intends to examine how the Globo TV series *Cidade dos Homens* (2003) represents the world of the *favela* on the TV, mixing documentary and the adventures of two boys who live in this world. In a realistic perspective, the series focuses on themes offered by the media, but also by a government policy designed for assuring citizens' rights. The form in which the episodes are presented is the dominant element for a discussion over the terms and the limits of the construction of such an issue by the entertainment industry.
Key words: TV series, media, *favela*, social exclusion.

Résumé
Le but de cet article est d'examiner comment la série *Cidade dos Homens* (2003), présentée par TV Globo, représente l'univers de la *favela* sur la télévision, en mélangeant documentaire et aventures de deux garçons qui habitent une *favela*. Dans une perspective réaliste, la série se sert de thèmes proposés par les médias, ainsi que par les politiques officielles destinées à assurer les droits des citoyens. La forme par laquelle les contenus sont présentés est l'élément central d'une discussion sur les termes et les limites de la construction de cette problématique à l'intérieur de l'industrie du spectacle.
Mots-clés: séries de televisión, média, *favela*, exclusion sociale.

www.cpdoc.fgv.br

PORTAL CPDOC

No portal do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getulio Vargas você poderá obter informações sobre:

- 1 milhão de documentos provenientes de arquivos pessoais de políticos e homens públicos brasileiros;
- 35 mil fotografias documentais da história do Brasil a partir do início do século XX;
- entrevistas realizadas pelo programa de história oral do CPDOC;
- verbetes do *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*;
- artigos publicados na revista *Estudos Históricos*;
- *informativos eletrônicos*, abordando história, ciências sociais e arquivologia;
- trabalhos publicados pelos pesquisadores do CPDOC.

***Conheça também, na página* Navegando na História,**
"A Era Vargas I" – painel histórico do período de 1920 a 1945 com mais de 200 textos temáticos e biográficos e 300 fotografias.

Praia de Botafogo, 190 – 14º andar
22253-900 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: 21 2559-5676, 2559-5700
Fax: 21 2559-5679, 2551-2649
e-mail: cpdoc@fgv.br

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CPDOC
Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil