

ANANDA STÜCKER

A Periferia nos Seriados Televisivos *Cidade dos Homens e Antonia*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Esther Império Hamburger.

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Resumo

Esta dissertação dedica-se à análise das séries televisivas brasileiras *Cidade dos Homens* (2002-2005) e *Antonia* (2006-2007), tomadas aqui como obras privilegiadas para se debater o lugar simbólico que a periferia adquire no universo audiovisual e na dinâmica social atual. Interessa particularmente compreender como tais programas se colocam perante as assimetrias de poder, a dominação e a desigualdade social, abordando as implicações éticas, estéticas e políticas da representação. Destaca-se padrões e divergências entre os projetos, localizando-os num repertório cinematográfico e televisivo e interpretando-os dentro do campo de tensões sociais contemporâneas.

Palavras chave: televisão; seriados; periferia; representação; cinema brasileiro

Abstract

The following dissertation analyses the Brazilian television shows *Cidade dos Homens* (2002-2005) and *Antonia* (2006-2007). Such productions are in a privileged position to discuss the symbolic place that poverty in urban outskirts develops in the audiovisual environment and nowadays social dynamics. This study is particularly interested in understanding how these programmes portrait power asymmetries, social domination and inequity, at the same time they confront ethical, esthetic and political implications of such representation. I highlight patterns and differences, as I look upon them in the light of a broader movie and television production spectrum, interpreting each object minding the paradigms of contemporary social tension.

Key words: television; television shows; urban outskirts; representation; Brazilian cinema.

SUMÁRIO

Apresentação	6
Introdução	9
 Capítulo I - <i>Cidade dos Homens e A coroa do Imperador</i>	
a. O seriado.....	31
b. <i>A coroa do imperador</i>	34
c. O tom ensaístico na voz de Acerola.....	39
d. A voz explicativa de Laranjinha – A geopolítica do morro e o grande poder oculto.....	44
e. A cultura infantil da violência, a denúncia da situação da infância, o eclipse do bandido.....	47
f. O desfecho do episódio.....	52
 Capítulo II – Fragmentos interpretativos acerca de <i>Cidade dos Homens</i>	
a. <i>O cunhado do cara</i>	56
b. A voz da experiência.....	57
c. Infância.....	62
d. A tensão psico-social e a assertiva moral.....	65
e. Corpos e câmara nas vielas.....	67
f. Uma estética da saturação?.....	71
g. A promessa de Buscapé.....	74
h. A “voz de autoridade”	75
i. A ética no quadro da desigualdade.....	78

Capítulo III – *Antonia*

a. Uma perspectiva alternativa?.....	80
b. “Viver, vencer, cantar”.....	83
c. Às voltas com o moderno.....	89
d. A série.....	95
e. O contraste com o filme.....	96
f. A primeira temporada.....	99
g. A segunda temporada.....	108
Considerações Finais.....	115
Referências Bibliográficas.....	124
Anexo I – Créditos da série Cidade dos Homens	135
Anexo II – Créditos da série Antonia.....	138

“Assim como nos leva à savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste, para ver retirantes. Nos dois casos, a proximidade é o produto, construção técnica. A indústria, que dispõe do mundo, dispõe também de sua imagem, traz a savana e a seca à tela de nossos bairros. Porque garante distância real, entretanto, a proximidade construída é uma prova de força: oferece intimidade sem o risco, vejo o leão, que não me vê. E quanto mais próximo e convincente o leão estiver, maior o milagre técnico, e maior o poder de nossa civilização. A situação real, portanto, não é a de confronto vivo entre homens e fera. O espectador é membro protegido da civilização industrial, e o leão, que é de luz, esteve na mira da câmara como podia estar na mira de um fuzil.”

(Roberto Schwarz, “O cinema e Os Fuzis”)

Apresentação

Inúmeros estudos urbanísticos e sociológicos questionam a homogeneidade e centralidade de noções como periferia e favela para tratar da segregação espacial e da pobreza nas cidades brasileiras. Na década de 1970, uma robusta literatura foi desenvolvida a respeito do crescimento das periferias nas cidades, reconhecendo e caracterizando, em um primeiro momento, a expansão urbana do período. Debruçando-se sobre a cidade de São Paulo, estudos mostravam a predominância do padrão de crescimento das periferias das cidades brasileiras baseado, sobretudo, no modelo da auto-construção da casa própria.¹ Atribui-se a estes autores a composição do quadro dual centro-periferia na maneira de compreender o processo de urbanização das cidades marcado pela consolidação de um centro bem servido de infraestrutura – em muitos casos em processo de esvaziamento populacional – em oposição às periferias crescentes desestruturadas e sem oferta de trabalho.² O trabalho mais recente de Teresa Caldeira, também a respeito da metrópole paulistana, dialoga com este modelo propondo, porém, uma alteração histórica no padrão de segregação espacial, quando o que chama de “enclaves fortificados”, representados pelos condomínios fechados de classe média, passam a fazer fronteira com amplos bolsões de habitações precárias nas periferias.³ O estudo de Marques e Torres avança no sentido de problematizar a dualidade centro-periferia e a homogeneidade dos espaços caracterizados como periféricos.⁴ No ambiente carioca, Valladares e Préteceille enfatizam como é possível partir da maneira como a favela foi sendo compreendida ao longo da história brasileira recente, para apontar para uma maior heterogeneidade nos espaços categorizados como tal, além de rever a excessiva centralidade que a noção adquiriu para pensar o processo urbano no Rio de Janeiro, em detrimento de

¹ BONDUKI, Nabil Georges; ROLNIK, Raquel. “Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho”. In: *Cadernos de Estudo e Pesquisa 2*. São Paulo: USP/FAU/FUPAM, 1979; MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996; ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1997; KOWARIK, Lúcio; ROLNIK, Raquel & SOMEKH, Nadia. *São Paulo: crise e mudança*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo/ Editora Brasiliense, 1990.

² BONDUKI, Nabil e SANTORO, Paula Freire. “O desafio do parcelamento do solo a partir do periurbano”. *XII Encontro da Anpuh*, 25 a 29 de maio de 2009, Florianópolis.

³ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: 34/Edusp, 2000.

⁴ MARQUES, Eduardo & TORRES, Haroldo. *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

outros padrões de habitação precária.⁵ Apesar dessa problematização, é comum, sobretudo nestes estudos, o reconhecimento de que tais categorias – principalmente periferia e favela – passaram a desempenhar o papel de “tipos ideais” na compreensão da espacialização da pobreza nas cidades brasileiras.

Ciente desse debate conceitual em torno da noção de periferia, e circunscrevendo o objetivo e limites da pesquisa aqui desenvolvida, esse trabalho aborda expressões televisivas recentes que interpretam e reinterpretam o significado dessa noção na sociedade e cultura brasileiras. No repertório cinematográfico ou televisivo, favela e periferia, em geral, são tratados como o lócus privilegiado e visível da desigualdade social no país. Diferentes produtos parecem indicar distintas maneiras de representar a periferia através das imagens – todas, e cada uma à sua maneira, intrincadas ao imaginário social e político contemporâneo.

Este estudo dedica-se particularmente à análise das séries de TV *Cidade dos Homens* e *Antonia*, tomadas aqui como obras privilegiadas para se debater o lugar simbólico que a periferia adquire no universo audiovisual e na dinâmica social atual.

Considera-se que os programas articulam debates capazes de interferir, por meio de mutações e permanências, nas elaborações discursivas que sustentam a realidade social. Levando em consideração o lugar que a cultura ocupa no jogo político, nos interessa particularmente compreender como tais programas se colocam perante as assimetrias de poder, a dominação e a desigualdade social. Buscou-se levar em conta estratégias pontuais dos programas, que evocam posicionamentos distintos no campo de tensões que envolve a representação da periferia. Ou seja, resgatar os embricamentos e articulações com algumas das questões prementes no debate tais como o retrato do negro e a relação entre raça e pobreza, a associação da pobreza com a violência, as articulações de gênero, a determinação social e o lugar da subjetividade.

Os projetos audiovisuais contemporâneos parecem ser mais interessantes quanto maior for a fineza como se colocam neste jogo de tensões. O que se pretende aqui é travar uma problematização crítica do atual regime da política de representações. Neste sentido, algumas diferenças entre os distintos programas e episódios merecem ser consideradas, na medida em que através deles é possível pontuar as nuances atuais sobre as quais se desenvolvem o cinema e a TV brasileiros, ou ainda a dinâmica política da sociedade, no regime do espetáculo.

⁵ VALLADARES, Licia do Prado; Edmond Préteceille. “A Desigualdade entre os Pobres - favela, favelas.” In: HENRIQUES, Ricardo. (Org.). *Desigualdade e Pobreza no Brasil*. Rio de Janeiro: IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), 2000, pp. 459-485.

Identificando algumas das estratégias que utilizam para abordar a questão, busca-se problematizar os projetos estéticos e políticos aí implicados. Cabe a este estudo destacar padrões e divergências entre os projetos, localizando-os num repertório cinematográfico e televisivo mais amplo e buscando interpretá-los dentro do campo de tensões sociais contemporâneas. Tratar, assim, das implicações éticas e estéticas da representação, aventando para o jogo de poder no qual se situa.

Na introdução, situaremos as séries objeto dessa dissertação dentro das relações próprias do campo audiovisual contemporâneo, pautando-se por uma compreensão de modificações históricas. Assim, na introdução, busco traçar um panorama onde as séries aqui estudadas, ambas vinculadas a projetos cinematográficos que a antecedem – *Cidade de Deus* e *Antonia* – são tributárias de distintos percursos históricos próprios da TV, do cinema e do vídeo, onde tensionam-se perspectivas institucionais, trajetórias profissionais e distintos projetos estéticos e políticos. Traçados estes percursos, faço um breve panorama da maneira como a periferia adquiriu visibilidade na TV, de maneira a situar as séries num campo mais amplo de interlocução com distintos formatos e gêneros televisivos que ambicionaram abordar tema tão candente no debate social contemporâneo.

Adentrando na análise propriamente dita de *Cidade dos Homens*, tarefa desenvolvida nos dois primeiros capítulos, busca-se identificar em seus procedimentos formais o arranjo estético-político que marca a série. É particularmente na primeira temporada que o trabalho se focará, momento da série onde a questão do crime e do tráfico de drogas se faz mais presente. O primeiro episódio de *Cidade dos Homens* ganha uma análise envolta de um maior esforço descritivo, na medida em que parece ser o que mais tensiona a representação da periferia na temporada.

A segunda parte do trabalho, voltada para a série *Antonia*, adota uma estratégia distinta. No terceiro capítulo destaco, primeiramente, como o filme *Antonia*, que dá origem à série, se coloca em interlocução com os projetos audiovisuais brasileiros contemporâneos que investem na periferia para, então, apontar como se dá a adaptação para a televisão. Dessa forma, na comparação com o filme e com outros projetos, particularmente *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, ficam mais claras as implicações das novas escolhas da série. A estabilidade no resultado dos episódios dentro de cada uma das duas temporadas – à diferença de *Cidade dos Homens*, com resultados muito mais irregulares, e com um volume muito maior de produção –, permite um tratamento mais global da série *Antonia*, com uma atenção mais sucinta de cada episódio, organizada conforme a sucessão das temporadas.

Introdução

Quando paramos para olhar a programação televisiva da década atual, a freqüente tematização da periferia e sua associação com a violência na cidade se destacam no que diz respeito à história do meio⁶. A pobreza urbana esteve marcada por uma invisibilidade na televisão, que apenas na década de 90 começa a mudar, o que é intensificado nos anos 2000, quando o tema ressurgiu com bastante força no cinema, o que impulsionou uma reação da TV. De maneira contrastante ao cenário televisivo, a cinematografia brasileira foi marcada pelo enfrentamento da desigualdade social, particularmente nos anos 60 e 70, onde a favela surge como cenário privilegiado. Assim torna-se imperativo resgatar a maneira como a cinematografia brasileira se debateu com a representação do “povo” e como sua pauta político-estética foi se alterando ao longo das décadas, para então adentrarmos apontar como foi o diálogo da TV neste campo.

O cinema de ficção das décadas de 1960 e 1970 buscou uma revelação do país num quadro de discurso totalizante, mas as concepções conceituais que orientaram seus projetos políticos, como a questão da classe, a noção do subdesenvolvimento, intrincavam-se a uma ruptura estética de cunho moderno, que se compreendia ligada à dinâmica econômica de uma maneira mais ampla. Via-se a ruptura estética como ligada à crítica e à perspectiva de transformação social, numa mútua alimentação onde o horizonte utópico se fazia presente em ambos. Neste contexto, a marca neo-realista em Nelson Pereira dos Santos no começo do período podia se prenunciar sobre este projeto na medida em que combatia igualmente a indústria de entretenimento de Hollywood, se apresentava igualmente como ruptura das convenções e códigos do cinema clássico de estúdio, na busca de constituir um cinema nacional, atento para as questões do país. Ismail Xavier menciona a concepção de um cineasta possuidor de um “mandato” popular, autorizado a falar e construir junto à sociedade um novo projeto de nação.⁷

Já na década de 1960 o debate do “nacional popular” se fazia entre o Cinema Novo e sua política de autor e uma ala do CPC que acreditava ser possível fazer o debate político em termos formais convencionais. Essa perda do mandato popular do cineasta já se iniciara na segunda metade da década de 1960, sendo *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) um marco

⁶ Ver principalmente HAMBURGER, Esther. “Da política e da poética de certas formas audiovisuais”. Tese de Livre Docência, CTR-ECA-USP, 2008.

⁷ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, *Praga – Estudos Marxistas*, v.9, junho 2000, p.99.

da discussão sobre o papel do intelectual e do cineasta, contestando o mandato, falidas que estavam estas figuras diante do Golpe Militar. O cinema da década de 1970 se afasta do didatismo político do nacional-popular, o que se traduz em formas de agressão ao espectador e negação de uma teleologia histórica da revolução: “Crise da história, do cinema e das expectativas de superação de um estado de coisas infernal”,⁸ fala Ismail Xavier a respeito deste momento.

O afã de representatividade do “povo” que o cineasta encarnou no impulso modernista do cinema da década de 1960 viu seu declínio na década de 1980, sendo *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho), de 1984, um marco nesta mudança de perspectiva. “Na conjuntura documentada por *Cabra Marcado*, o cineasta é definido como um profissional de comunicação, apartado daqueles personagens populares que, no filme, ele busca encontrar, descobrindo-os dispersos e submetidos aos rebaixados horizontes pessoais e políticos de uma ordem social francamente desfavorável.”⁹ A falência do modelo de produção cinematográfica gestada no período anterior junto às alterações no quadro das perspectivas políticas mundiais trouxe para o cinema brasileiro o “sentimento de perda do mandato, de fim da utopia no cinema moderno”¹⁰

O cinema paulista que marcou essa década, afastou-se do perfil político dos cineastas das duas décadas anteriores. “O cinema já não era uma atividade de intelectuais engajados, mas sim um ramo da altamente profissionalizada indústria cultural. Para esse novo projeto, era preciso investir no domínio técnico e trabalhar a autoria dentro dos limites do jogo de linguagens e metalinguagens, da estilização fotográfica, de manipulações paródicas dos códigos do cinema de gênero porque estes pareciam agora ser os limites do próprio mundo social, na nossa versão periférica da sociedade do espetáculo”¹¹. Havia neste momento uma nova proposta e desejo de efetivar uma comunicação de massas.

A “retomada” do cinema brasileiro na década de 1990 marca sua distinção da tônica do cinema da década anterior por seu anseio em representar a nação e suas mazelas, mas negando o legado cinemanovista. Sintomático é o retorno no presente ao sertão e à favela, cenários sociais caros ao cinema das décadas de 1960 e 1970. Por outro lado, permaneceu dos anos 1980 a avaliação do caráter incontornável da indústria cultural, que já havia se

⁸ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, *Praga – Estudos Marxistas*, v.9, junho 2000, p.100.

⁹ SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”. Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006, p.5.

¹⁰ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, *Praga – Estudos Marxistas*, v.9, junho 2000, p. 99.

¹¹ SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”. Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006, p. 6.

consolidado no Brasil justamente na passagem dos anos 1970 para os anos 1980¹² e que introduz modificações tanto nas perspectivas de produção cinematográfica, quanto no debate cultural e político acerca do Brasil, que de fato não pode mais ignorá-la.

No final da década de 1990, mas principalmente nos anos 2000, com a retomada de fôlego da produção cinematográfica brasileira, diversos documentários e ficções enfocaram as periferias urbanas, muitos tendo grande repercussão e sucesso de público. É o caso dos documentários *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Babilônia 2000* (2000), e ficções como *Uma onda no ar* (2002), *Orfeu* (1999), *Como nascem os Anjos* (1996), *Quem matou Pixote* (1996), *Contratodos* (2004), *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos Homens* (2007), *Antonia* (2007), *O invasor* (2001) e *Tropa de elite* (2007), entre outros exemplares de uma série que ainda não se esgotou.

Mas é o filme *Cidade de Deus* que certamente constitui o grande marco da representação da periferia no campo audiovisual brasileiro recente, ativando através da ficção, a capacidade de polemização em torno do tema. O filme foi um grande sucesso de crítica e bilheteria no cinema nacional e lançou nossa cinematografia a grande repercussão no cenário internacional.

Mas na época de lançamento do filme, MV Bill, rapper nascido na comunidade carioca que o filme retrata, abriu grande discussão junto à mídia impressa e eletrônica, criticando a imagem ruim que o filme veiculava da comunidade e seus habitantes, chamando atenção para a estigmatização no imaginário nacional que vincula pobreza, violência e população negra, e ainda apontando a ausência de benefícios para a comunidade que o filme retratou, instaurando uma grande discussão na mídia.

A polêmica se iniciou com o artigo de MV Bill “A bomba vai explodir” em site mantido pela ONG Viva Rio. Depois disso diversos outros artigos foram lançados no mesmo site por membros da comunidade de Cidade de Deus; Paulo Lins, autor do livro que deu origem ao filme; Alba Zaluar, antropóloga que fez pesquisa na Cidade de Deus cujo trabalho embasou o livro homônimo; Fernando Meirelles e Kátia Lund, diretores do filme; entre outros. Também nos jornais de grande circulação a polêmica foi veiculada. A polêmica em torno de *Cidade de Deus* aponta para como imagens, dinâmicas simbólicas históricas de exclusão e articulações políticas de resistência se intrincam.

¹² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987, dá um panorama das transformações da indústria cultural, em distintos ramos de atividade, ao longo do século XX.

MV Bill enfatizava:

“Vou colocar todo mundo na bola. O mundo inteiro vai saber que esse filme não trouxe nada de bom para a favela, nem benefício social, nem moral, nenhum benefício humano. O mundo vai saber que eles exploraram a imagem das crianças daqui da CDD. O que vemos é que o tamanho do estigma que elas vão ter que carregar pela vida só aumentou, só cresceu com esse filme. Estereotiparam nossa gente e não deram nada em troca para essas pessoas. Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade.”¹³

A avaliação era que o filme reforçava o estigma de bairro violento e perigoso, abalando a auto-estima da comunidade e abrindo campo para uma onda de preconceito e discriminação. Para o pesquisador Ricardo Migon, o medo da discriminação vinha na esteira de um processo já vivido na década de 1980, quando o conflito entre facções do tráfico de drogas trouxe ao bairro a fama através das questões de segurança pública.¹⁴ Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo em janeiro de 2003, diversos moradores enfatizaram como o estereótipo do filme influía em ações policiais cada vez mais ostensivas na favela e gerava dificuldades na hora de conseguir emprego ou crédito.¹⁵

Havia neste sentido a busca de constituir uma nova imagem do bairro articulada ao desenvolvimento de políticas sociais reais, e a mobilização ocorreu a partir de um sentimento compartilhado da necessidade de resistir a um rótulo bastante antigo que associa pobreza e criminalidade, que foi lançado à discussão na comunidade a partir do filme. Tal associação entre violência e pobreza tem raízes em outros contextos históricos que relacionaram classes operárias à idéia de classes perigosas e que no Brasil encontrou grande expressão nas operações sanitaristas no Rio de Janeiro no início do século XX.¹⁶ Desde então desenvolve-se certa idéia destes pobres como um inimigo potencial, o que os torna também vítimas potenciais de uma violência que aí se justifica.

Como veremos adiante, essa associação favela-violência já era antiga e recorrente também na mídia e, em especial, na TV. O que houve de novo no caso de *Cidade de Deus* foi uma grande mobilização da população na resistência à representação colocada pelo filme.

¹³ BILL, MV. “A bomba vai explodir”, seção Polêmica Cidade de Deus” do site www.vivafavela.com.br, 20/1/2003.

¹⁴ MIGON, Ricardo. “Cidade de Deus e de direitos: do protagonismo social ao protagonismo local”, Monografia de Conclusão do Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p.53

¹⁵ MENA, Fernanda. “‘Cidade de Deus’ gera discriminação, dizem favelados”, *Folha Online*, 13 de janeiro de 2003.

¹⁶ Ver por exemplo CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, ou ainda a referência à uma primeira geração de pesquisadores da Escola de Chicago presente em ZALUAR, Alba “As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, vol. 4, 1997, pp. 107-119.

Essa reação esteve bastante intrincada a uma nova situação gerada pela performance midiática de diversos atores, entre representantes do governo, pessoas de cinema, antropólogos, empresários e líderes comunitários, sendo MV Bill o mais proeminente, atuando como o centro aglutinador de toda a discussão.

A repercussão em torno do filme é representativa de uma discussão em curso no país sobre a representação da periferia e da pobreza na TV, foco desse trabalho, onde imbricam-se questões de identidade e auto-estima, de representação da violência, relacionadas à produção cultural da periferia, e ainda a questão da “disputa dos mecanismos de representação audiovisual” pelos diversos grupos sociais e indivíduos, à qual as emissoras de TV buscam responder na construção da legitimidade de seus discursos. O caso é ainda emblemático de como suas leituras se movem de acordo com “uma disputa discursiva, com valores e sentidos negociados pelas práticas concretas mantidas pelos indivíduos no decorrer da ação social, o que implica necessariamente em estar atento aos usos políticos específicos deste mesmo artefato cultural”, para usar as palavras de Paulo Jorge Ribeiro.¹⁷

A maneira de se trazer à visibilidade a população da periferia torna-se um alvo de grande atenção da sociedade, apontando para o “excesso de valor simbólico”¹⁸ dos excluídos. O “fardo da representação” das imagens de comunidades oprimidas, tal como Shohat e Stam¹⁹ nomeiam a dinâmica desigual do sentido da representação de distintos segmentos sociais, aponta para a vivacidade da discussão que os projetos audiovisuais sobre a periferia podem provocar e o lugar que ocupam na dinâmica política contemporânea.

Assim, com *Cidade de Deus*, a periferia das grandes metrópoles ganha novo fôlego como assunto provocativo e passa a mobilizar a discussão pública. A TV, e particularmente a Rede Globo, logo reage ao debate aí colocado, preocupada em manter sua imagem de emissora atenta à realidade do país e às inovações estéticas no campo audiovisual brasileiro. É num esforço de renovação de sua legitimidade perante a sociedade que a Globo volta-se para o cenário da periferia em programas diversos, aproveitando-se comercialmente da alta repercussão do assunto. Os programas mais nuançados aí gestados são claras adaptações de projetos cinematográficos, o caso de *Cidade dos Homens* e *Antonia*.

¹⁷ RIBEIRO, Paulo Jorge. “Discutindo práicas representacionais com imagens – Cidade de Deus”, trabalho apresentado no *Seminário sobre Violência Urbana*, Centro de Estudos da Metrópole, São Paulo, 10 de julho de 2006, p.16.

¹⁸ O termo é usado por ROGIN, Michael. “Blackface, White Noise”, *Critical Inquiry*, v.8, n.3, 1992, apud SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 269.

¹⁹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.261.

A busca da TV por pautar a discussão pública em torno do país começa a se constituir sobretudo na década de 1970, numa astuta articulação da Rede Globo meio ao Regime Militar, que lhe concedeu grandes incentivos para se consolidar como indústria e instrumento de unificação nacional. A emissora se consolidou com o apoio governamental, respondendo aos interesses de controle ideológico do regime e ainda se efetivando como promotora do consumo, respondendo aos anseios de expansão do mercado de bens industriais no país. Desde então, a emissora se articula como a grande porta-voz midiática da identidade nacional.²⁰

O projeto de modernização conservadora ditatorial do período soube aos poucos sepultar no cinema um projeto nacional-revolucionário. A TV, por sua vez, teve um papel central neste processo de modernização conservadora através de sua dramaturgia, numa busca incessante por pautar um debate acerca do nacional a partir da década de 1970, que pautou a integração através do consumo, da liberalização comportamental, da oposição de um Brasil arcaico e rural ao Brasil moderno, urbano, industrial, que se construía na base da subordinação econômica internacional. A pauta nacional na teledramaturgia foi inaugurada pela inserção na Rede Globo de profissionais do teatro ligados à esquerda, como Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Dias Gomes, Bráulio Pedroso, Plínio Marcos, num afã de representar o ideário nacional popular e se comunicar com as massas, projeto que logo encontrou acolhida na emissora por convergir de alguma maneira com o nacionalismo do regime militar. As telenovelas fruto dessas relações vinham ainda na esteira de uma mudança

²⁰ Diversos estudos da televisão apontam neste sentido. Ver, por exemplo: HAMBURGER, Esther. *Brasil antenado, a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; KEHL, Maria Rita; COSTA, Alcir H.; SIMÕES, Inimá F. (orgs.). *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986; KORNIS, Monica Almeida. "Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo". Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000; MATTELART, Armand; MATTELART, Michéle. *O carnaval das imagens*. São Paulo, Brasiliense, 1990. Na década de 1950, a TV era um aparelho restrito a uma pequena camada da população de maior poder aquisitivo, o sinal era acessível a apenas algumas grandes cidades e era praticamente inviável uma programação nacional dado o modelo de transmissão ao vivo, salvo alguns filmes cujas cópias eram distribuídas para vários locais. O início da década de 1960 passa a contar com o advento do videoteipe que, apesar de na época ser bastante caro, foi introduzido no país para a transmissão das imagens da inauguração da nova capital Brasília. As imagens eram gravadas, enviadas por avião e transmitidas posteriormente para o Rio de Janeiro e São Paulo. Foi meio a essa possibilidade de reprodução da programação que se formaram as redes nacionais de TV, num modelo cuja produção de conteúdo se concentra desde então no eixo Rio-São Paulo. Essa transmissão inaugural das imagens de Brasília, exaltativas da unidade territorial, da identidade e do progresso nacional, dá o tom do que viria a acontecer depois, com a criação do Ministério das Comunicações, da Embratel e por fim, em 1969, da Rede Básica de Microondas que interligou diversas regiões do país num sistema de telecomunicação que era parte do projeto político militar de integração nacional. Foi esse sistema que tornou possível a transmissão de programas ao vivo para muitas cidades, sistema que foi complementado em 1985 pelos satélites Brasilsat, que estenderam o alcance do sinal de TV à praticamente todo o território nacional. A Rede Globo soube se introduzir neste panorama político se consolidando na década de 70 com uma programação pautada na identidade nacional, alavancada pelos seus carros-chefe, a dobradinha *Jornal Nacional* e novela das oito.

do paradigma de representação melodramático latino-americano na TV, no qual *Beto Rockfeller* é lembrado como o ponto de virada de uma atitude empostada da tradição melodramática latino-americana de Felix Caignet e Gloria Magadan para um estilo mais naturalista e uma ambientação marcadamente brasileira. O projeto destes autores certamente não previa o papel fundamental que a ficção televisiva consolidou já neste momento na formação de uma sociedade de consumo que difundia o uso de eletrodomésticos, pautava a última moda e um novo padrão de comportamento. É neste período que as telenovelas globais se consolidam como o programa mais visto no país em que passam a ganhar grande repercussão internacional.

Esther Hamburger, em *Brasil antenado, a sociedade da novela*, sistematiza a história da televisão brasileira em três grandes períodos. Um primeiro, na qual a Tupi exercia um papel preponderante e no qual a novela ainda é incipiente; um segundo sob o domínio da Globo e no qual a novela é central; um terceiro onde a Globo mantém-se na liderança, mas perde uma certa força diante de outras emissoras, da TV a cabo e de novas mídias.²¹ É neste período que a emissora renova então suas estratégias de legitimação para além da promoção do conteúdo de identidade nacional, afirmando seu papel na “responsabilidade social, seu compromisso com a democracia e o pluralismo cultural, assim como ao estímulo à renovação dos formatos televisuais”²², ainda que com todas as limitações de tais projetos na emissora.

Foi por meio destas estratégias que a emissora aprimorou e renovou aquilo que ela mesma denomina como “padrão Globo de qualidade”. O debate sobre a “qualidade” da TV, surgido no cenário internacional no âmbito da discussão sobre as TVs públicas e a regulamentação do Estado, no Brasil se realizou como auto-regulamentação, deixando as rédeas da iniciativa ao próprio mercado, com as emissoras reagindo a ameaças de perder patrocinadores, verbas da publicidade, apoio da opinião pública e do governo.²³ Como aponta Yvana Fechini:

“Todo seu esforço dirigiu-se, a partir de então, para construir e difundir um “padrão Globo de qualidade” – expressão criada pela própria emissora – associado à excelência técnica na difusão da sua programação (recepção fácil de sinal, abrangência da cobertura, boa definição de imagem etc.), ao seu êxito empresarial (melhor infra-estrutura, equipamentos de última

²¹ HAMBURGER, Esther. *Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

²² FECHINE, Yvana. “O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese.” Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2006, pp. 4-5.

²³ FREIRE FILHO, João. “TV de qualidade: uma contradição em termos?”. *Líbero*, vol. 4, nº 7-8, 2001; MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico*. São Paulo: Loyola/ Olho D’Água; s/d; FECHINE, Yvana. “O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese.” Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2006.

geração, maiores salários e índices de audiência) e ao seu profissionalismo técnico-estético (programação visual arrojada, cenários e figurinos holywoodianos, uso de efeitos especiais, investimento numa teledramaturgia nacional apoiada em um elenco com grandes nomes, etc.). Todo o investimento que culminou no chamado “padrão Globo de qualidade” foi favorecido pela fidelidade da emissora aos governos militares, recompensada não apenas com as verbas das propagandas oficiais, mas também com pesados investimentos na infra-estrutura necessária à expansão da televisão para todo território brasileiro.”²⁴

É sintomático que parte da literatura sobre televisão tenha sido feita no período criticando a “disjunção entre o universo dos espectadores e dos consumidores”, para usar os termos da reflexão de Esther Hamburger.²⁵ Nesse ponto de crítica busca-se ressaltar o processo no qual o universo da classe média alta se torna quase que exclusivo na teledramaturgia e nos comerciais, sendo esse nicho de mercado o foco de anunciantes que são a base da estrutura comercial da TV, de maneira que as classes populares, que constituem a maioria da audiência televisiva, ficam praticamente invisíveis na programação. Ficam evidentes neste processo as consequências ideológicas do imbricamento deste tipo de representação a uma tematização frequente da nacionalidade, frente a desigualdade e a ordem social injusta.

Mas a TV parece que dialoga de alguma maneira com esse panorama crítico, de maneira que os anos 2000 foram marcantes no que tange a uma busca de inserir, ainda que timidamente, uma representação maior das camadas populares em sua dramaturgia. Parece razoável destacar neste cenário o aumento do poder aquisitivo das classes baixas após o Plano Real e a popularização do crédito financeiro. Mas de qualquer maneira, a Rede Globo, sempre antenada às discussões e críticas que lhe foram dirigidas, parece reagir a todo o tempo às transformações no debate social com iniciativas em sua programação.

Essa assimilação de tendências e debates sociais pela televisão, e particularmente pela Globo, é caracterizada por Eugênio Bucci como “antropofagia patriarcal” ou “industrial”. Para o autor, a televisão foi se desenvolvendo de maneira a “precipitar tendências de comportamento e de identificação em meio ao caldeirão de signos que borbulham no cenário discursivo a que chamamos precariamente de realidade”.²⁶ Dessa forma, a televisão haveria

²⁴ FECHINE, Yvana. “O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese”. Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2006, pp. 3-4.

²⁵ HAMBURGER, Esther. “A construção da audiência: mecanismos que fazem diferença”. Trabalho apresentado no *Seminário de Pesquisa Antenas da TV: Resgate e análise de dados sobre a audiência da televisão brasileira*, Campinas, CESOP/UNICAMP e CEM/CEBRAP, 5 de agosto de 2005; HAMBURGER, Esther. *Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Ver também ALMEIDA, Heloísa Buarque de. *Telenovela consumo e gênero*. Bauru: Edusc, 2003.

²⁶ BUCCI, Eugênio. “Antropofagia patriarcal”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 113.

devorado as insurgências da cidadania no Brasil e se constituído enquanto o espaço público por excelência da sociedade brasileira. O autor conclui: “A TV, antropófoga em nome do público, devora o próprio”.²⁷

A periodização por décadas e a caracterização de um quadro da teledramaturgia feita por Esther Hamburger num outro texto²⁸, talvez aponte para este caráter antropofágico da televisão brasileira como exposto por Bucci. A autora aponta a presença do ideário nacional popular no quadro da teledramaturgia da década de 1970; na década de 1980, as novelas privilegiaram temas nacionais junto a dilemas políticos da época, num contexto em que o Brasil passa por um momento de abertura política (a exemplo de *Vale Tudo*, *O Salvador da Pátria*); enquanto na década de 1990, esse último projeto é radicalizado de maneira a intervir na conjuntura política e social, para além da mobilização de símbolos e repertórios de nacionalidade, inclusive através do merchandising social de algumas novelas que se conectavam com o discurso de responsabilidade social que se intensifica neste momento.²⁹

A incorporação de assuntos “quentes” do momento (nisto as telenovelas brasileiras são primorosas, o que as distingue no cenário internacional), boa parte vinculados a movimentações da sociedade política e civil, ao mesmo tempo em que mobilizam grandes audiências e aumentam assim o lucro da emissora, também fazem parte de uma tentativa de justificar a televisão perante a sociedade. Aqui retornamos à antropofagia patriarcal de Bucci que poderia ainda ser descrita enquanto “técnica de legitimação”, nos termos em que Fábio Konder Comparato utiliza em artigo da mesma coletânea para tratar a respeito da necessidade de qualquer sistema de poder permanecer legítimo perante a sociedade.³⁰

²⁷ BUCCI, Eugênio. “Antropofagia patriarcal”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 127.

²⁸ HAMBURGER, Esther. “Política e novela”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

²⁹ A novela *o Rei do Gado* (1996), sobre a qual versa o artigo da autora, debateu a questão agrária e o MST, implicando em grande polêmica na qual o então senador Darcy Ribeiro defendeu em artigo de jornal que a medida legislativa que aprovava na época o imposto progressivo sobre terras improdutivas, certamente seria fruto da pressão exercida pelo debate nacional criado pela novela. Num capítulo posterior da novela, o personagem do senador Caxias retribui os cumprimentos à Darcy Ribeiro num longo discurso. No caso desta novela a interação entre personagens fictícios e atores políticos reais não se limitou a uma interlocução virtual, de maneira que dois senadores da esquerda performatizaram um discurso na novela inseridos numa situação ficcional. Outras novelas da década colocam de maneiras distintas essa nova estratégia da Globo de uma incursão direta numa dinâmica social. *Explode Coração* (1995) por exemplo, divulgou imagens de crianças desaparecidas de maneira a possibilitar a efetivação do reencontro de algumas famílias. A mesma novela fazia o merchandising social da ONG Viva Cazuza e seu trabalho com crianças portadoras do vírus da Aids. Outros casos poderiam ser citados.

³⁰ COMPARATO, Fábio Konder. “A democratização dos meios de comunicação de massa”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 187.

No contexto da década de 70, a Globo, de maneira bastante pontual, abriu espaço para profissionais do cinema elaborarem projetos autorais em registro documental acerca da realidade nacional, o que culminou com uma provável primeira aparição da periferia na produção televisiva, mas que por embargo da censura acabou não indo ao ar. É o caso de *Wilsinho da Galiléia* (1978) e *Caso Norte* (1977), docudramas do cineasta João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*, ambos filmados na periferia paulistana.³¹

Os programas foram produzidos pela Blimp Filmes, com uma equipe fechada de documentaristas, que tinham uma inserção naquele momento na TV Globo. *Wilsinho da Galiléia* revela um ambiente de miséria e histórias de vida depauperadas, tal como dificilmente encontramos mesmo hoje na telinha, sob a construção de um discurso de forte crítica social. Mas já aí estava dada a ponte entre o crime, a violência, e a pobreza urbana. O filme contava a história do garoto conhecido por Wilsinho da Galiléia, assassinado uma semana antes do dia em que a história iria ao ar, chamando atenção o fato de se utilizar da repercussão popular de uma notícia policial, intrincado na atualidade do que foi vivido na cidade, para realizar uma denúncia que contextualiza a criminalidade na pobreza. Ao mesmo tempo em que trazia a tona o contexto social da criminalidade e da miséria urbana e escancarava a crueldade dos reformatórios numa visão crítica, a produção sobre Wilsinho da Galiléia também justificava de certa maneira a violência como produto da realidade social. O docudrama buscava denunciar que o roubo e a violência tinham no Brasil da ditadura militar raiz na realidade da desigualdade e discriminação social. A crítica buscava assim na pobreza a explicação para a transgressão, revestindo-a de certa legitimidade, enquanto reação da vítima.

Antes disso, João Batista fez reportagens para o jornal *Hora da Notícia*, da TV Cultura, durante o ano de 1973, em que abordava universo semelhante. Vale lembrar episódios como *O buraco da comadre* que celebrava o aniversário de um gigantesco buraco no passeio público da periferia de São Paulo, além de reportagem que mostrava a grave situação da falta de saneamento de um bairro, a partir do gancho de uma fala do então governador sobre a inauguração de novas obras de esgoto. O diretor teve grande agilidade em converter a reportagem oficialista em crítica e denúncia das péssimas condições de vida da população.³² Mas logo João Batista seria demitido da TV Cultura por estar colocando a emissora em conflito com as diretrizes do governo militar para a construção de uma imagem

³¹ São escassos os trabalhos de análise em torno de tais programas. É possível citar CANNITO, Newton. "Entre a violência do real e a violência televisiva. Linha Direta e Caso Norte: as possibilidades estéticas do docudrama televisivo." In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Panorama, 2003, pp.172-8.

³² ANDRADE, João Batista de. *O povo fala*. São Paulo: Senac, 2002.

positiva do Brasil. Mais tarde, na Globo, teve seu trabalho censurado pela Ditadura. Mas é importante destacar como, mesmo num contexto de regime militar, houve na segunda metade da década de 1970 uma abertura da Rede Globo para projetos como este. Foi um momento em que a TV ainda estava em vias de consolidação, de maneira que ainda não estavam solidificados seus esquemas de produção e formatos. São conhecidos os casos de artistas “da esquerda” que nesta época apostaram em trabalhos junto à emissora.

Depois destas experiências pontuais, a periferia some da Globo e da TV brasileira. É certamente só no início dos anos 1990, e na chave do telejornalismo popularesco, que a periferia ganha visibilidade no ambiente televisivo, agora através da iniciativa de outra emissora. *Aqui Agora*, introduzido pelo SBT em 1991 (inclusive com o carismático apresentador Gil Gomes, vindo do rádio e que estreara na TV em *Caso Norte*, de João Batista de Andrade), se notabilizou na televisão ao adentrar de maneira mais sistemática cenários urbanos pobres, usando câmeras trêmulas nas mãos (que já tinham ido ao ar episodicamente em *Caso Norte* e *Wilsinho da Galiléia*) para retratar o cotidiano violento da cidade. Focando conflitos, em geral localizados na periferia da cidade de São Paulo, foi um programa de grande audiência³³ e enorme repercussão, em discussões que polarizaram entre críticas ao sensacionalismo e à veiculação de imagens de pessoas em situações extremas para garantir a audiência³⁴ e defesas da aproximação do programa ao mundo do homem “popular”, da visibilidade que trouxe à real crueldade, violência e miserabilidade do cotidiano da cidade.

Mas a denúncia do desrespeito aos direitos humanos na vida urbana, herdada junto a alguns recursos de estilo, como a câmera na mão, dos programas de João Batista, permaneceu no programa sob o viés da exposição de atrocidades, com requintes de crueldade. O programa se afirmava pelo choque, pelo clima emocional tenso, pela inovação no formato jornalístico, mas sem garantir a mesma dose de radicalidade no que se refere à crítica social que poderia se desenvolver no tratamento de assuntos polêmicos tão arraigados na dinâmica da desigualdade social do país e na dinâmica de violência da cidade. O programa não durou até os anos 2000, saindo do ar em 1997, talvez porque apesar da audiência não encontrasse patrocinadores, mas inspirou uma série de outros jornalísticos em diversas emissoras tais como o *Brasil Urgente*,

³³ Foram verificados 24 pontos de audiência em março de 1992, segundo o Datafolha, havendo pouca diferença para a novela das 19h da Rede Globo *Perigosas Peruas*, que atingia 30 pontos e que substituiu a novela *Salomé*, que teve a audiência de grande parte dos seus capítulos batida pelo telejornal. *Jornal do Brasil*, 20 de janeiro de 1992. Na época, ao telejornal foi creditada a capacidade de elevar a audiência de outros programas do SBT nos horários próximos.

³⁴ Como foi o caso limite da exibição de imagens ao vivo de um suicídio em rede nacional.

da *Bandeirantes*, *Na Rota do Crime*, da extinta *Manchete*, *Cidade Alerta*, da Record e *Repórter Cidadão*, da Rede TV.

O *Aqui Agora* se destaca pela polêmica que até hoje encontra eco, sendo lembrado como um dos exemplos mais claros do sensacionalismo e da programação “mundo cão” para a qual a televisão brasileira freqüentemente se verte. A recusa de seu extremismo nestes aspectos por parte da crítica especializada ou por parte de discussão social mais ampla se dá muitas vezes em detrimento de uma análise mais detalhada do que o programa colocou em jogo e do passo que deu a seu momento. É possível inclusive pensar que o debate em torno do que é legítimo (ou não) mostrar na TV, gerado pelo *Aqui Agora*, deu um pontapé no desenvolvimento de alguns aspectos posteriores da TV. *Aqui Agora* consolidou na TV a câmera na mão como a maneira de registro própria ao cenário urbano da periferia, evocando tensão e conflito no deslocamento pelo espaço de bairros periféricos. O recurso, como dito já usado em *Wilsinho da Galiléia*, se coloca como predominante hoje nos filmes que podem ser associados ao “gênero” *favela situation* e em ficções televisivas associadas, como *Cidade dos Homens*.

É notável que a Rede Globo - que viu, na época de exibição do *Aqui Agora*, a distância do SBT em termos de audiência ser em muito reduzida para o horário - tenha resistido adotar algo na mesma linha. Mas ainda assim é claro que em meados da década de 1990, contaminada pela repercussão de *Aqui Agora*, a emissora alterou algumas de suas diretrizes jornalísticas, introduzindo nos seus telejornais regionais maior conteúdo policial, buscando um maior número de reportagens externas que evidenciavam conflitos locais, faziam denúncia e intervenção em problemas de acesso a direitos da população.³⁵

Em 1994, auge de *Aqui Agora*, a Globo tematizou a periferia numa de suas novelas. Em *Pátria Minha*, telenovela de Gilberto Braga e Leonor Basseres, uma família negra figurou o núcleo pobre da novela, composta pelo jardineiro e empregada dos personagens mais centrais.³⁶ A novela trouxe transformações ao cenário da teledramaturgia ao tematizar a questão de cor com todo um núcleo, mas a pobreza aparece ali indicada pela posição social de

³⁵ Talvez mais próximo da temática de *Aqui Agora* esteja o programa global *Linha Direta* (1999-2008), que aposta em dramatizar casos criminais reais, instigando a participação do público na identificação e localização de criminosos, motivando a delação diretamente para a emissora. Ambos os programas se pautam numa idéia de intervenção – *Aqui Agora* no cotidiano contemporâneo, buscando resolver pequenos conflitos (em geral de vizinhança e de direitos do consumidor), e *Linha Direta* no desdobramento de um crime passado. Sobre a delação em *Linha Direta* ver BUCCI, Eugênio. “Linha Direta. Com quem?”. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

³⁶ Sobre a participação de atores negros na telenovela brasileira há o importante trabalho ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. São Paulo: Senac, 2004. Sobre o negro no cinema brasileiro ver RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

personagens negros de pouca profundidade e destaque (quase como se essa fosse uma característica do pobre). A ambientação numa paisagem “suavemente” pobre era dada pela primeira favela cenográfica da TV, que ocupava 3,5 mil m² no Projac. Essa favela apareceu em apenas 10 dos 203 capítulos da novela,³⁷ mas o seu peso simbólico parece ter justificado tamanho investimento de cenário. Em 1995, *A próxima vítima*, novela de Silvio de Abreu, chegou a gravar em locação na favela de Paraisópolis, na Zona Sul de São Paulo, onde morava um garoto bandido, que porém não teve grande desenvolvimento na trama.

Assim, a paisagem da favela, a cultura e o modo de vida popular tornam-se apenas nesta década matrizes mais sistemáticas para um trabalho televisivo. O estopim do processo na Globo é certamente *Palace II*, que foi ao ar em dezembro de 2000 no programa *Brava Gente Brasileira*, que trabalhou contos de autores brasileiros em parcerias com produtoras independentes (a Casa de Cinema, de Porto Alegre, a Videofilmes, do Rio de Janeiro, além da O2, produtora paulista do episódio). *Palace II* foi um primeiro produto do processo que resultou em *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*. Fernando Meirelles, que assina a direção do longa e de *Palace II* junto a Kátia Lund, havia sido convidado por Guel Arraes, coordenador de *Brava Gente*, para conduzir a realização de um episódio do programa. Na época, Meirelles preparava *Cidade de Deus* e, sendo possível manter a proposta da adaptação literária a partir do romance de Paulo Lins, acabou por aproveitar a oportunidade de fazer do curta-metragem televisivo um laboratório para o longa. Assim, Meirelles trabalhou com o padrão cinematográfico do filme, rodando *Palace II* todo em 16mm e finalizando em 35mm, aproveitando também a equipe e o longo trabalho da oficina de escalação e preparação de atores de *Cidade de Deus* (coordenada por Guti Fraga, diretor das oficinas teatrais do grupo Nós do Morro, que envolveu em torno de 2 mil jovens de comunidades dos morros e subúrbios cariocas). É em *Palace II* que são gestados os personagens de *Cidade dos Homens*, Laranjinha e Acerola, que porém irão ao ar dois anos depois, após o grande sucesso de *Cidade de Deus*.

É quase simultânea a estréia de *Turma do Gueto*, da Record, de maneira que aí o tema volta a se estabelecer como código de competição de emissoras rivais, algo que *Aqui Agora* havia prenunciado no campo do jornalismo da década de 1990. Produzido em parceria da Record com a produtora Casablanca, o seriado era majoritariamente estrelado por atores negros. Contou a vida de alunos e professores da fictícia Escola Municipal Quilombo e o

³⁷ Informação do site oficial Memória Globo, acessado em fevereiro de 2009 [http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-245171,00.html].

cotidiano da comunidade à sua volta, ambientada em São Paulo, em seus conflitos com o tráfico de drogas. Com falas politicamente (e artificialmente) corretas, e buscando imprimir dignidade aos personagens coagidos entre a pobreza e o crime, não abriu mão da dose de violência em seu retrato da periferia: só no primeiro episódio foram duas mortes. O programa, apesar de fraca direção de atores, dramaturgia e qualidade de imagem, conseguiu dobrar a audiência da Record para o horário em que era exibido, das 22h30 às 23h30 das segundas-feiras, atingindo uma média de 11 pontos de audiência.³⁸ Netinho, grande idealizador do projeto e que chegou a patrocinar com recursos próprios um workshop de roteiro com uma produtora americana antes de ter garantias da Record, acabou saindo do seriado antes de terminar por discordâncias com a emissora quanto ao conteúdo violento, que achava estar ficando excessivo.³⁹ O seriado manteve 5 temporadas até 2004. As discordâncias internas e as disputas em torno de uma estrutura de produção ainda instável, junto a uma baixa qualidade do programa, parecem não ter sustentado um desenvolvimento de iniciativas semelhantes na Record, ainda que a experiência tenha dado certo pela inovação que apresentou.

A Record porém, que buscou nesta década se constituir como a grande rival da Globo, voltou a investir na periferia em 2006, com a novela *Vidas Opostas*, de Marcílio Moraes.⁴⁰ A novela tematizou o envolvimento de uma mulher da periferia com um jovem rico, investindo em cenas nas favelas, gravadas na comunidade de Tavares Bastos, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, e utilizando barracos de verdade como locação. A trama também desenvolvia o assunto do tráfico de drogas, sendo permanentemente destacada a violência dos traficantes, aproveitando, sobretudo, o horário de transmissão das 22h, que permite esse tipo de cena. Com essa novela, a Record ultrapassou algumas vezes a audiência da Globo.

Assim, imediatamente após a exibição de *Vidas Opostas*, a Globo lançou *Duas Caras* (2007), de Agnaldo Silva, em que um dos núcleos principais da trama girava em torno da fictícia favela “Portelinha”. Para tal, foi criada uma favela cenográfica ainda maior que a de *Pátria Minha*, com uma área de 6 mil m² e 120 casas.⁴¹ Mas de maneira bastante gritante o universo da periferia praticamente se restringe ao cenário e a uma maior participação de atores negros, passando sua narrativa bastante longe dos problemas sociais que a periferia sofre.

³⁸ VALLADARES, Ricardo. “Diário da periferia”, *Veja*, Televisão, ed. 1777, 13 de novembro de 2002.

³⁹ MENEZES, Cynara. “Poder da periferia”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 de novembro de 2003.

⁴⁰ A Record apostou particularmente no filão da telenovela para competir com a Globo, realizando grandes investimentos em ambientações e contratando atores já conhecidos do público através das novelas globais e tem ganhado popularidade a despeito de estar visivelmente longe do “padrão Globo de qualidade”.

⁴¹ Informação do site oficial Memória Globo, acessado em fevereiro de 2009.

[<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-259133,00.html>]

Ao nos depararmos com a iniciativa de *Duas Caras* parece ficar claro que a emissora ficou um pouco a reboque do que já havia sido realizado pela sua rival. A novela procurou tratar da temática que a concorrente abordava, mas num registro distinto – sem violência e miséria, em estúdio, com grandes estrelas globais. O resultado foi artificial. O limite do formato e a estrutura de produção viciada parecem ter impedido que a novela se destacasse em relação ao gênero e efetivamente adentrasse o universo da periferia. O resultado foi mediano, o público não gostou⁴² e logo outras novelas a seguiram, deixando de lado a temática. De todo modo, o que parece estar em jogo é uma disputa das emissoras pela legitimidade de cada um de seus discursos e pela primazia deles na dinâmica de pautar uma discussão mais geral na sociedade acerca do Brasil.

A Globo parece vir a reboque de iniciativas no campo do cinema e de outras emissoras de TV, mas com grande agilidade de reação, de maneira que em pouco tempo se constitui como a emissora com maior e mais diversificada produção de outros gêneros de programa que tomam a periferia como foco. A emissora aparece logo com versões mais nuançadas e mais em consonância com seu “padrão de qualidade” – a incrível maquete da abertura realizada pelo artesão carioca Sérgio César com sucata e a favela cenográfica da novela *Duas Caras*; os seriados *Cidade dos Homens* e *Antônia*, filmados com padrão cinematográfico e em parceria com produtora que se destaca como a nata da indústria de cinema e publicidade atual; o programa *Central da Periferia*, que buscou articular uma imagem positiva; a veiculação do documentário *Falcão, Meninos do Tráfico*, realizado como produção independente pelo rapper MV Bill; para além do já citado investimento no assunto na novela das oito, o grande filé da teledramaturgia brasileira.⁴³ Assim, logo a Globo apostou, ao longo dos anos 2000, em outros formatos para trabalhar a temática da periferia, que então se prenuncia como assunto candente. É importante ressaltar que boa parte destes produtos foram realizados por ou com produtores independentes, como é o caso de *Falcão*, *Cidade dos Homens* e *Antônia*, o que aponta para a limitação do sistema de produção global na lida com o universo da periferia, já que em geral é escassa a abertura da emissora para o conteúdo independente. É necessário lembrar, porém, que as iniciativas neste campo foram pontuais.

⁴² Em 2004, a novela das oito da Globo, *Senhora do Destino*, tinha média de 50,4 pontos no Ibope da Grande São Paulo. *Duas Caras*, do mesmo autor, Aguinaldo Silva, fechou com média de 41 pontos. CASTRO, Daniel. "Novelas da Globo perdem mais jovens e mais pobres", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 26 de maio de 2008.

⁴³ Sobre *Falcão* ver HAMBURGER, Esther. “Da política e da poética de certas formas audiovisuais”. Tese de Livre Docência, CTR-ECA-USP, 2008 e KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e *Falcão*, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: Angela de Castro Gomes. (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, pp. 215-238.

O documentário *Falcão, meninos do tráfico* remete para a abertura da Globo para a exibição de um trabalho na íntegra, produzido por entidade sem experiência no mercado audiovisual propriamente dito. Sinaliza ainda o diálogo que a emissora se propõe a travar com MV Bill, realizador do documentário, que com a crítica dirigida a *Cidade de Deus* se lançou como autoridade no assunto, catalisando sua capacidade de repercussão. Idealizado por Bill e seu empresário, Celso Athayde, o documentário foi ao ar em 2006 no dominical *Fantástico* e veiculou depoimentos de jovens envolvidos com o tráfico de drogas, filmados em suas atividades de vigias noturnos nas periferias de diversas cidades brasileiras. Um livro de mesmo nome foi publicado pelos realizadores, relatando e avaliando a experiência de visita a estes jovens e seus locais de trabalho, aproveitando a fama do rapper nas cidades nas quais fez show.⁴⁴

O documentário teve grande repercussão na mídia. No domingo seguinte ao da veiculação no *Fantástico*, o Caderno Mais!, do jornal *Folha de São Paulo* trazia artigos de cineastas e antropólogos analisando o filme e discutindo a realidade do tráfico de drogas no Brasil.⁴⁵ Ativistas da periferia ligados ao movimento *hip hop* entraram em embate com Bill, como foi o caso do escritor Ferrez, autor de *Capão Pecado*⁴⁶, que criticou a participação de Bill na televisão e a ele apontou a mesma crítica que Bill havia feito ao filme *Cidade de Deus*, de denegrir a imagem da periferia e não contribuir para a alteração do triste quadro traçado.⁴⁷

Central da periferia (2006-2007), que foi ao ar no mês seguinte à exibição de *Falcão*, pode ser localizado entre as tentativas da emissora de abordar a periferia numa perspectiva positiva e fora do registro que associa violência e pobreza, se afastando do tráfico de drogas como questão privilegiada. O programa é um misto de reportagens, capitaneadas pela apresentadora Regina Casé sobre o agito cultural e social das periferias das cidades brasileiras, com shows, produzidos pela Globo, de artistas populares da periferia no interior das comunidades. Uma versão reduzida da estrutura de reportagem do programa foi esporadicamente ao ar também no *Fantástico*, sob o nome de *Minha Periferia*. Essas pílulas dominicais foram produzidas pela Pindorama Filmes, produtora de Estevão Ciavatta, marido de Regina Casé, que idealizou e apresentou ambos os programas junto com o antropólogo Hermano Vianna. Foram encomendadas pela Globo em cima da hora, como que para dar seqüência no *Fantástico* à tematização da periferia que havia ganhado fôlego no programa

⁴⁴ BILL, MV; ATHAYDE, Celso. *Falcão – Meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva/Cufa, 2006.

⁴⁵ *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 26 março de 2006 - artigos de Alba Zalar, Maria Rita Kehl e Denis Lerrer Rosenfield, além de entrevistas com Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.

⁴⁶ FERREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Objetiva, 2005.

⁴⁷ FERREZ. "Antropo(hip-hop)logia." *Folha de S. Paulo*, Tendências/ Debates, 5 de Abril de 2006, p. 3.

com *Falcão*. Apesar de distintas estratégias de cada um dos programas, um focando a produção musical da periferia de grandes capitais através de grandes shows e o outro baseado em entrevistas, o alinhamento geral do discurso de Regina Casé era o mesmo.

Enquanto formato, é importante destacar que a apresentadora já tinha desenvolvido todo um estilo de apresentação e reportagem próprio na década de 1990 com *Programa Legal*, onde o discurso já apontava para um lugar semelhante. Cada edição do programa apostava em reportagens em torno de temas variados, em geral associados ao popular ou ao nacional, que tinham por estrutura a interação dos apresentadores com o povo nas ruas e textos que incorporavam situações ficcionais. Um episódio de 1991 enfocou o *funk* como estilo musical criado e difundido fora do circuito musical comercial, baseando-se em pesquisa do antropólogo Hermano Vianna sobre o assunto, que mais tarde desempenha papel central na concepção de *Central da Periferia*.⁴⁸

De uma maneira geral, o programa busca “mostrar o lado bom da periferia”, nas palavras de Regina Casé, como se fosse uma resposta ao ataque de artistas e lideranças comunitárias, como aquela de MV Bill na ocasião do lançamento de *Cidade de Deus*, à estigmatização da periferia como ambiente violento. Assim a Globo parece temer uma possível condenação dessa articulação periferia-violência, atacando com um programa que valoriza certa produção cultural da periferia e o “bom-mocismo” de ONGs e associações comunitárias, um pouco na linha de seu programa matinal dos sábados denominado *Ação*, que veicula experiências de projetos sociais voluntários.⁴⁹ O programa *Central da Periferia* tinha como mote justamente mostrar que “a periferia *também* pode ser legal”.

O desenvolvimento do campo do vídeo na década de 1980 parece contribuir no cenário televisivo e cinematográfico atual, e particularmente em alguns dos programas globais citados.⁵⁰ Foi nesta década que a Olhar Eletrônico, produtora independente fundada por estudantes da Universidade de São Paulo, ganhou destaque com produções como os programas do Repórter Ernesto Varela, interpretado por Marcelo Tas e que faziam sátira política nos tempos da abertura democrática, com alguma ironia crítica, parodiando gêneros televisivos consolidados. Fernando Meirelles foi diretor e câmera-man do programa, tornando-se o personagem oculto Valdeci. O repórter foi pontualmente ao ar na TV, assim

⁴⁸ FREITAS, Guacira Barbosa de. “Periferia mediatizada – mediatização da periferia”, trabalho apresentado no IV ENECULT, maio de 2008, FACOM-UFBA, Salvador. VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

⁴⁹ O programa está no ar desde dezembro de 1999 e é apresentado atualmente por Serginho Groisman.

⁵⁰ Sobre a história do vídeo no Brasil ver MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

como outros conteúdos da produtora. Sendo restrito o mercado de vídeo e ainda muito fechadas à produção independente as redes de televisão, no final da década a Olhar Eletrônico começou a produção de comerciais, o que logo passou a ser seu principal foco. Em 1990, uma reestruturação a tornou O2 (Olhar 2), e em pouco tempo se tornou uma das maiores produtoras publicitárias do país, ganhando fôlego também em longas-metragens, curtas, clipes e séries de TV.

Guel Arraes, coordenador de núcleo global na linha de frente dos programas “de periferia”, entra na década de 1980 na TV, dirigindo novelas e séries, e em 1991 funda um núcleo de produção da Globo. É notável que a série *TV Pirata*, de 1988, se inspirou em *Mundo no Ar*, produzido pela Olhar Eletrônico. A pesquisadora Yvana Fechine localiza o trabalho de seu núcleo na emissora: “Contando com muitos colaboradores oriundos do cinema e do vídeo independentes, a começar por seu diretor, o Núcleo Guel Arraes tem também a ambição clara de fazer do seu experimentalismo formal uma ‘marca’ da Rede Globo e, ao mesmo tempo, uma estratégia de legitimação do próprio grupo dentro da emissora.”⁵¹ “Entre os vários grupos de produção da emissora, poucos atendem tão bem às pretensões éticas e estéticas do novo “padrão Globo de qualidade” quanto o Núcleo Guel Arraes”.⁵²

Como nota a autora, para além das composições institucionais do núcleo – donde se destacam os diretores e roteiristas Claudio Paiva, Jorge Furtado e João Falcão; o antropólogo Hermano Vianna; os atores e criadores Regina Casé, e Luiz Fernando Guimarães (provenientes do grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone, da década de 70) – outros profissionais oriundos do cenário do vídeo independente se articularam ao núcleo em diversos projetos, fazendo orbitar ao redor de Guel Arraes um grupo muito maior. Marcelo Tas trabalhou como roteirista de *Programa Legal*. Fernando Meirelles dirige em 1997 um episódio de *Comédia da Vida Privada*.

É sob a égide deste núcleo que vários dos programas aqui citados foram desenvolvidos. *Palace II*, que deu origem ao projeto *Cidade dos Homens*, foi articulado na Globo sob coordenação de Guel Arraes. *Central da periferia* foi desenvolvido pelo núcleo, tendo à frente Regina Case e Hermano Vianna. *Cidade dos Homens*, ainda que produzido na O2, contou com a participação de figuras do núcleo como Jorge Furtado e Regina Case na criação, direção e roteirização de alguns episódios, além da coordenação de Guel Arraes na

⁵¹ FECHINI, Yvana. "O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série *Cena Aberta* como síntese". Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2006, p.7.

⁵² FECHINI, Yvana. "O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série *Cena Aberta* como síntese". Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2006, p.5.

emissora. Também *Antonia*, chegou à TV num arranjo de Arraes e Meirelles, sendo Jorge Furtado roteirista de cinco dos dez episódios da série.

Jorge Furtado, cineasta gaúcho que coordena em Porto Alegre a produtora Casa de Cinema, é um dos nomes fortes do núcleo tendo sido roteirista de *Programa Legal*, do seriado *Comédia da vida privada*, e de *Brasil especial* (1992), série de adaptações de clássicos da literatura. Roteirizou e dirigiu a minissérie *A invenção do Brasil* (2000) e por meio da Casa de Cinema desenvolveu *Cena Aberta*, série que substituiu *Cidade dos Homens* em 2003, entre outras produções. Seus filmes em geral se pautam em estratégias de dupla leitura, que permitem um primeiro nível de apreensão do enredo dentro de códigos tradicionais, tendo em vista uma comunicação com as massas, e um segundo marcado por paródias.⁵³

Para Roberto Noritomi, o cinema no período de desenvolvimento mais acirrado da indústria cultural brasileira “sofreu da hipertrofia dos outros dois campos a ele adjacentes, a televisão e a publicidade. Ao longo dos anos setenta e oitenta isso resultou na formação de um campo mais abrangente, híbrido, aquele do audiovisual (...).”⁵⁴ A Rede Globo encontra, então, certa centralidade nesse campo. Como maior emissora produtora de conteúdo televisivo, detendo a maioria dos investimentos de publicidade (pela sua grande audiência, mas também pela eficiência na comercialização de seu espaço ou ainda pela adequação de seu padrão de imagem àqueles da publicidade), esse grupo empresarial avançou progressivamente seus domínios para o campo da distribuição no cinema neste período de “retomada”.⁵⁵

“No Rio e em São Paulo, com o afluxo de recursos pelos mecanismos legais e pelo clima de ‘retomada’, produtoras já estabelecidas na atividade filmica se fortalecem e outras do meio publicitário e afim (televisão e videoclipe) aproveitam a oportunidade para entrar.

⁵³ SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”. Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006; SARAIVA, Leandro. “Jorge Furtado: representação crítica e códigos dominantes da representação”, *Revista Sinopse*, n. 3, USP, 1999.

⁵⁴ NORITOMI, Roberto Tadeu. “O discurso sobre a alteridade: A diferença como desvio no cinema contemporâneo”. Trabalho apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, UFPE, Recife, maio/junho de 2007, p.6.

⁵⁵ A Globo Filmes, fundada em 1997, e que passou a desempenhar um papel efetivo a partir de 2000, tem estado associada aos grandes sucessos desta década, produzindo filmes a partir de produtos televisivos de sua grade (como é o caso de *Os Normais*, *A Grande Família*, *Casseta e Planeta*), de seus atores e diretores, e participando na co-produção de filmes alheios. Neste último caso, poderíamos citar a associação da Globo às principais produtoras de cinema e publicidade, ainda que em espaços bastante limitados, tal como a O2, a Conspiração Filmes, ou ainda Lucy e Luiz Carlos Barreto, que a lança para fora de seu repertório mais imediato. Daniel Filho, produtor artístico da Globo Filmes, dirigiu na empresa grandes bilheterias do cinema brasileiro dos anos 2000, com atores do elenco da emissora, grande investimento de marketing através de seus veículos, e histórias contadas ao gosto do público formado na cultura televisiva. No campo nacional, a Globo Filmes expressa-se como o carro-chefe de um projeto de cinema que se afirma comercialmente para o grande público. ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo*. Um balanço crítico da retomada. São Paulo, Liberdade, 2003; NORITOMI, Roberto Tadeu. “Cinema e política – resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90”. Dissertação de Mestrado, FFLCH, Universidade de São Paulo-SP, 2003.

Assim, aos veteranos de longa data (Luis Carlos Barreto, Globo Filmes, Morena Filmes, 19 Som e Imagem, Paulo Sérgio de Almeida, etc.) vêm se juntar novas e destacadas produtoras nascidas nas décadas de 1980 e 1990 (Videofilmes, O2, Conspiração)⁵⁶. Para Noritomi, o domínio de algumas produtoras no campo audiovisual abafa os pequenos e independentes e leva a uma “espécie de proletarização do campo, ou especialização profissional”⁵⁷.

O resultado deste panorama é que, como não há uma atividade cinematográfica constante para sustentar uma autonomia do campo, a atuação de profissionais em distintos ramos do audiovisual é uma praxe. Para o autor isso é um dado bastante significativo do chamado “cinema de retomada”. Não parece absurdo aventar para o impacto desse tipo de estruturação da atividade no próprio resultado das produções televisivas. Assim, parece clara a diferença entre uma produção global a partir de seus próprios quadros profissionais, dedicados exclusivamente à produção televisiva e marcados por uma dinâmica e ritmo de produção próprios, e estes novos produtos televisivos que incorporam profissionais que também atuam na atividade cinematográfica e publicitária e que terão seus produtos marcados por outras dinâmicas e outros campos de experimentação, ainda que se afirmem enquanto projetos comerciais. Também certamente podemos diferenciar aqui o cinema das duas últimas décadas e das anteriores, em especial nas produções da década de 1960 e 1970, onde a política de autor buscava desarticular um impacto da indústria sobre os produtos e vislumbrar a possibilidade do cinema como unidade a partir da figura do diretor.

Desta maneira, os profissionais se locomovem neste campo bastante concentrado através de seus postos técnicos cada vez mais especializados, apontando para uma grande importância dos profissionais de roteiro, fotografia e montagem. Mas para além destes profissionais especializados, que prestam serviços a produtoras distintas, Noritomi identifica o cineasta “empreendedor do audiovisual”, aquele que - além da rotina no campo cinematográfico, televisivo ou publicitário - é proprietário de produtora. Neste cenário, “a linha de frente é expressa por nomes como: Fernando Meirelles (O2), Andrucha Waddington (Conspiração), Walter Salles e João Moreira Salles (Videofilmes), José Pedro Goulart (Zeppelin).” Também a Casa de Cinema, de Porto Alegre, encabeçada por Jorge Furtado poderia ser citada. De uma maneira geral, deixando de lado as particularidades, são profissionais referência no campo da publicidade, que tem encontrado grande destaque como

⁵⁶ NORITOMI, Roberto Tadeu. “O discurso sobre a alteridade: A diferença como desvio no cinema contemporâneo”. Trabalho apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, UFPE, Recife, maio/junho de 2007, p.8.

⁵⁷ NORITOMI, Roberto Tadeu. “O discurso sobre a alteridade: A diferença como desvio no cinema contemporâneo”. Trabalho apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, UFPE, Recife, maio/junho de 2007, p.7.

representantes brasileiros na cinematografia mundial, e que exercem um papel importante no mercado interno em conquistas de público e crítica. São, inclusive, empresários que têm tecido importantes parcerias de co-produção e distribuição de filmes e também alçado novos diretores no mercado de longas. No que tange a um diálogo com a televisão brasileira, a O2 desempenha um papel particularmente importante no campo, sendo a base do projeto dos seriados *Antonia* e *Cidade dos Homens*.

Assim, o cruzamento entre distintos campos da atividade audiovisual – a TV, o vídeo, o cinema e a publicidade – marca as equipes dos seriados que são o objeto de análise desta dissertação. *Cidade dos Homens* (2002-2005) enfocou histórias de dois adolescentes negros moradores de favela dos morros cariocas, no embate com as adversidades típicas de seu meio social. O seriado chegou à quarta temporada, teve bons índices de audiência (um pico de 33 pontos) para o horário em que era transmitido (às 23hs), foi sucesso de crítica, concorreu ao Emmy, foi exportado para mais de 50 países⁵⁸. Um filme de mesmo título foi lançado, não bastasse a grande correspondência da série com *Cidade de Deus*.

Uma segunda série sobre a periferia, também produzida pela O2 e de formato bastante análogo veio logo em seguida. *Antonia* (2006-2007), que teve como protagonistas quatro jovens cantoras de rap da periferia paulistana, com base no filme homônimo de Tata Amaral, investiu em revelar o universo feminino pouco presente nessa vertente da filmografia brasileira recente. *Antonia* manteve em seu primeiro episódio o mesmo nível de audiência de seu antecessor, 32 pontos, com 53% de share.⁵⁹ A retomada da proposta de série que retrata a periferia, desta vez numa versão paulistana e feminina, indica que esta fome de representar a periferia ainda pode ter mais desenvolvimento na TV.

Marcados por recursos semelhantes - como a locação em favelas, a grande presença de cenas externas, o uso de câmera na mão, a filmagem em película, uma montagem ágil e a incorporação de atores não profissionais selecionados dentre o próprio meio que se buscava retratar – os seriados porém parecem ter resultados distintos. Do primeiro episódio de *Cidade dos Homens* ao último de *Antonia*, é certo que o debate em torno da periferia e de sua representação foi acirrado com uma maior multiplicidade de produtos que surgiram ao longo destes anos no campo do cinema e da TV.

⁵⁸ BARTOLOMEI, Marcelo. “*Cidade dos Homens* retoma tom de crônica”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, Televisão, 13 de novembro de 2005. Segundo o autor: “O melhor ano da série em audiência foi o segundo, em 2003, quando obteve 33 pontos no Ibope com cinco episódios exibidos às terças-feiras. Em 2002, ano da estréia, foi exibido em quatro episódios numa só semana, de terça à sexta, e obteve 29 pontos de média no Ibope.”

⁵⁹ Conforme o site do filme -http://antoniaofilme.globo.com/html/others/others_index.asp.

Assim, em programas televisivos diferentes como os citados nessa introdução panorâmica, entende-se que há uma mudança histórica que é de assunto, de formato e na própria estrutura de produção. Mas se podemos dizer que é tímida a diversificação da programação televisiva, que incorpora pontualmente o cenário da periferia, é necessário enfatizar que mais tímida ainda é a alteração no quadro institucional e de produção das emissoras. Há, por um lado, o objetivo comercial das emissoras que precisam propor novos formatos e projetos para além das formas garantidas como a novela. Por outro, dentro da grade de programação, estes programas são minoritários e entram em geral sob a égide da “programação de qualidade”.

A periferia na TV emerge como símbolo da abertura à diversidade cultural, que se coloca como valor no mundo contemporâneo, assim como símbolo de consideração da assimetria de poder em nosso contexto e, portanto, de enfrentamento da realidade social. Mas a simples quebra da invisibilidade à qual a periferia historicamente se viu impelida na TV não necessariamente articula um combate da discriminação e à opressão. Como apontam Shohat e Stam a defesa do multiculturalismo que não põe em relevo processos históricos persistentes de dominação também não contribui para a desarticulação das hegemonias de poder que conformam a opressão e a desigualdade, e assim “corre o risco de se transformar em um *shopping center* de culturas do mundo (...), corre o risco de simplesmente inverter as hierarquias existentes ao invés de repensá-las de modo profundo”.⁶⁰

Assim torna-se imperativo buscar compreender as articulações de discurso próprias aos programas, aventando para uma interpretação da interlocução que estabelecem com uma esfera mais ampla de discussão social, tensionada pelas distintas produções sobre a periferia e a favela que se multiplicam no cenário recente.

⁶⁰ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 474.

Capítulo I

Cidade dos Homens e A coroa do Imperador

O seriado

Laranjinha e Acerola, protagonistas de *Cidade dos Homens*, surgem pela primeira vez em *Palace II*. Seus nomes são provenientes do livro de Paulo Lins, mas na adaptação do roteirista Bráulio Mantovani se descolam da caracterização dos personagens do romance, que são inclusive secundários na trama.

A história de *Palace II* evoca um episódio narrado no livro, que acontece porém com outros personagens. No livro, com o golpe X Escorpion 1, Verdes Olhos, fixa um portão com uma massa adulterada para que depois seja fácil removê-lo na calada da noite e assim fature com a revenda do portão. O dinheiro garantiria a compra de maconha, que o personagem fuma em todos os momentos em que aparece na trama, junto aos amigos Acerola, Laranjinha, Jaquinha e Manguinha. Ele aplica um golpe no bandido Bigodinho, mas o bandido descobre e ele acaba morrendo. Na adaptação para a TV, o golpe é rebatizado com o nome que dá título ao episódio, evocando o prédio que ruiu no final da década de 90 pela má qualidade dos materiais empregados, num caso de faturamento ilícito do construtor Sérgio Nahas, estabelecendo uma relação com práticas de corrupção em geral, bastante noticiadas na mídia do período.

Os personagens adaptados, em *Palace II* aplicam o golpe para conseguir dinheiro para ingressos de um show, deixam de ser os maconheiros do livro e o final não é assim tão trágico como no romance.

A série *Cidade dos Homens*, retoma os personagens Laranjinha e Acerola, de Mantovani, agora com histórias desvinculadas àquelas do livro *Cidade de Deus*. O espírito do livro, que busca traçar um panorama da presença do tráfico na comunidade pobre e o acirramento histórico da violência, é relativizado, assim com o novo perfil de protagonistas, moradores comuns do morro, que não são traficantes e não se vinculam a atividades criminosas. Nos dizeres de Fernando Meirelles no encarte do DVD da série:

“*Cidade dos homens* é um desdobramento do filme *Cidade de Deus*. Mesmos criadores, mesma equipe, mesmos atores. Mas podemos dizer 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”.

. A primeira temporada de *Cidade dos Homens* exibiu seus 4 episódios ao longo de uma Semana da Criança, que a Rede Globo chamou uma semana de programação especial que sucedeu ao dia das crianças, que envolvia no setor de telejornalismo matérias especiais sobre a infância no Brasil. Seus episódios foram exibidos sucessivamente de terça à sexta-feira no horário das 23hs. Outras três temporadas foram produzidas e exibidas anualmente em esquema ligeiramente distinto, com episódios indo ao ar em sextas-feiras sucessivas, no mesmo horário.

Apesar de características persistentes, os 19 episódios da série se organizam de forma singular e autônoma, o que já tem indício pela estrutura de produção, cujos diretores, roteiristas e equipe variam de episódio para episódio. A rotatividade da equipe se traduz em distintas soluções para a proposta da série, havendo resultados bastante irregulares. Não há uma prerrogativa de continuidade serial, cada um dos episódios é uma narrativa fechada em si mesma, o que se difere bastante dos formatos seriados predominantes na TV brasileira. Dessa maneira é possível vê-los e interpretá-los como obras isoladas. Ainda assim, persiste no produto características das séries, como a centralidade num conjunto de personagens que se transportam de um episódio a outro.

Os atores que fazem o papel dos protagonistas crescem visivelmente de uma temporada a outra, iniciando aos 13 anos. As distintas temporadas anuais acompanham os distintos momentos dos atores nesta fase de grandes mudanças que é a adolescência, de maneira que as histórias acompanham o crescimento dos garotos. Assim, a primeira temporada, ainda localiza os personagens na infância. O cotidiano dos personagens se limita nesse momento à escola, brincadeiras com os amigos no morro, pequenos trabalhos informais. Na segunda temporada, o universo infantil começa a dialogar com o universo dos bailes de funk noturnos, das primeiras relações amorosas, das viagens sozinhos para longe do Rio de Janeiro, de pequenas responsabilidades que passam a assumir. Na terceira temporada, o namoro, a perda da virgindade, a gravidez indesejada na adolescência, a busca pelo primeiro emprego, são questões que os colocam de frente à vida adulta, ainda que precocemente.

A estréia, primeiro episódio da terceira temporada, no qual os garotos perdem a virgindade, inicia uma nova fase da série, onde se estabelece alguma continuidade narrativa

entre os episódios. Assim, se em *A estréia* os garotos perdem a virgindade, no segundo episódio, *Foi sem querer*, Acerola desconfia da gravidez da namorada e Laranjinha é banido do morro por ter transado com a namorada do chefe do morro. No terceiro episódio, *Vacilo é um só*, Acerola já tem por certo que vai ser pai e arranja um trabalho na associação de moradores do morro. O quarto episódio, *Hip Samba Hop* ganha de novo autonomia da sequenciação feita até então, com a ida dos garotos para São Paulo. O quinto, *Pais e Filhos*, fecha a história iniciada com essa temporada a respeito da paternidade. Os dois garotos penam para conseguir arranjar um emprego, o filho de Acerola nasce, Laranjinha procura o pai que não conhece. Ainda assim há completa autonomia entre os episódios e, como apontado, são pontuais os temas que serão retomados com alguma relação causal.

A quarta temporada, ainda que se faça valer da temporada anterior, quando Acerola se torna pai, apenas aprofunda o enfrentamento das responsabilidades da vida adulta pelos garotos, mas novamente abandona a sequencia de fatos de um episódio a outro. Dessa maneira, os fatos que levam à paternidade de Acerola e a nova condição do personagem parecem ser os únicos eventos da série que se transportam de um episódio a outro.

E é a partir do gancho da paternidade que o filme homônimo buscará estabelecer uma continuidade. A questão da paternidade traz um tom mais sóbrio à série, o caráter divertido da aventura perde espaço. No filme isso parece ainda mais patente.

É na primeira temporada que a análise se deterá com mais cuidado. Ainda que seus episódios mantenham grandes diferenças, parece ser possível identificar uma lógica que os une perante a diversidade, lógica para a qual a série sucessivamente caminha nas outras temporadas, sendo o tráfico de drogas e o crime uma constante estrutural das narrativas. Sendo o cartão de visitas do projeto, que depois do sucesso, ganhou continuidade numa nova temporada, garante um momento privilegiado para análise.

O primeiro episódio é neste sentido bastante significativo, destacando o propósito da série e sendo o mais interessante na temporada. Nele, alguns arranjos formais (o que denominamos por recurso “ensaístico” na voz over, ruptura por inserção de registro documental e grafismos na montagem vertical) investem pontualmente (e brevemente) em caminhos de representação que não são aproveitados em outros episódios e que tornam a narrativa mais complexa. Tais arranjos justificam uma atenção particular ao episódio, que será descrito e analisado no primeiro capítulo, buscando identificar suas singularidades. Neste episódio, cujo roteiro ficou nas mãos de Fernando Meirelles, Jorge Furtado e César Charlone, este último assinando também a direção, identifiquei uma presença forte de algumas marcas de outros trabalhos de Jorge Furtado, que o diferencia no conjunto.

O segundo capítulo será dedicado a identificar elementos mais constantes na temporada como um todo, destacando as variações do segundo e terceiro episódios, que são passíveis de serem agregados dentro de uma mesma matriz – o que inclusive pode ser compreendido pela mesma equipe de roteiristas, Paulo Lins e Kátia Lund –, em relação ao quarto. No segundo capítulo, ainda busco investir na interpretação da temporada segundo as tensões na representação da periferia que busquei apresentar na introdução, mas que aqui ganharão concretude.

O segundo e terceiro episódios parecem ser aqueles mais atrelados ao projeto de *Cidade de Deus*, sendo o tráfico uma questão determinante, ainda que no terceiro episódio o investimento alternativo da série em torno da perspectiva do morador e da comunidade se apresente pela figuração de uma associação local no cerne do enredo.

O quarto episódio, dirigido por Regina Casé, também parece se colocar enquanto uma tentativa de responder às críticas de *Cidade de Deus*, quando busca sair do ambiente restrito da favela, e retratar as proximidades e diferenças do universo dos garotos pobres daqueles de classe média. O resultado, porém, como veremos, é um dos mais estereotipados em toda a série. De uma maneira geral, se o intuito era se afastar da perspectiva do tráfico e da violência presentes em *Cidade de Deus*, esta temporada ainda ousa pouca distância.

A coroa do Imperador

Na banda sonora da vinheta da série *Cidade dos Homens* ouvimos soar os sentidos de algo que geralmente conota brasilidade e ao qual ainda podemos associar o Rio de Janeiro e a vida popular nas favelas cariocas. É um samba. A imagem não nega estes sentidos. Mas não é o samba autóctone, é um samba trabalhado, com mixagem industrial, já indicando a natureza moderna dos recursos técnicos que serão mobilizados. São dois garotos negros, com pouca roupa, descalços, que saem da direção de uma favela tomada em seu conjunto e percorrem em direção ao espectador (ou à câmera, à tela) um caminho onde atravessam só as fachadas de casas, destituídas de volume ou profundidade, como que enfatizando o aspecto de cenário, de mundo ficcional por onde se moverão os personagens. Saem de uma favela tomada num registro mais fotográfico (ainda que com um recurso gráfico de embaçamento e que bastante tipificada) para terem sua trajetória num mundo ficcional, como que parodiando o caminho dos próprios atores, oriundos de comunidades de morros cariocas. Apresenta também o espaço da história, ainda que tratado de maneira icônica. A trajetória dos personagens é simbolizada no deslocamento espacial destes no centro da tela, apontando para a mobilidade

no espaço, que será um aspecto importante de alguns episódios que virão. Da favela fotográfica como pano de fundo eles correm ultrapassando fachadas de barracos, que sinalizam uma ontologia fotográfica das moradias, mas apontam para um espaço inventado em sua disposição e recorte. Eles correm devagar, olham sistematicamente para trás, onde está a imagem típica da favela, como que nos convidando a olhar aquele universo. Mas por mais que corram na direção contrária da favela e que o mundo sob seus pés gire, deste cenário eles não se distanciam, o efeito é o de que eles não saem do lugar e que o mundo gira em falso sob seus pés. E de fato, ao longo das narrativas dos episódios, por mais que busquem superar problemas que lhes são impostos por aquela realidade de origem, nunca se distanciarão por muito tempo daquele universo que os persegue. É portanto uma vinheta que permite um comentário sobre a própria narração que virá a seguir, articulando uma simbologia que introduz a elementos estruturais da série. Quando acabam os créditos da vinheta, a experiência é outra, em chave hiper-realista.

Após a vinheta, a abertura do primeiro episódio da primeira temporada, *A coroa do imperador*, demonstra logo um deslocamento em relação ao padrão geral de imagem da TV Globo e, para os mais atentos e avisados, uma clara retomada de elementos de estilo que foram ao ar na mesma emissora com *Palace II* e que apareceram na grande tela de cinema com *Cidade de Deus*. São imagens escuras e granuladas, tomadas em enquadramentos pouco comuns. No episódio, logo se vê serem imagens da projeção de slides numa parede. A voz *off* de uma mulher explicando um assunto de história em tom professoral, entremeada por perguntas impertinentes de crianças, configura um provável espaço de sala de aula que em breve se confirmará com outros planos. A imagem, que recorta pedaços da projeção na parede, suja por sombras parciais de corpos em movimento, trêmula por uma instabilidade da câmera, busca o foco e se alterna sucessivamente a outras imagens em cortes rápidos, no início com brevíssimos intervalos de tela totalmente escura, e quase sempre marcados pelo som de mudança de slide - “clique”. O início da sequência é assim elaborado com grande dinamismo nos planos e na montagem.

Os cortes secos, rápidos e a montagem que repete planos de detalhes da situação da sala de aula são alinhavados pelo falatório entre a professora e os alunos, dos quais vamos tendo imagem aos poucos. A ludicidade da montagem desse trecho inicial torna o espectador curioso dos personagens e da situação da fala, que parece uma cotidiana tentativa de uma professora dar uma aula de história a alunos inquietos, pouco atenciosos, com pouca compreensão da matéria. A situação, um tanto caótica e precária se configura, mas ainda assim a fala dos alunos tem graça em sua ingenuidade e espontaneidade.

A montagem é rápida, mas ainda não há ação diante da tela, imagens essenciais à articulação de acontecimentos da história, nem apresentações significativas de situação e personagens. A agilidade da montagem em torno de imagens escuras e símbolos vagos incita uma certa excitação estética, desvinculada do desenvolvimento narrativo. Estes primeiros momentos do episódio avisam ao espectador sobre a interrupção na estética predominante no fluxo da programação televisiva.

A aula da professora explica a fuga da família real portuguesa para o Brasil, pressionada pelo poder bélico de Napoleão Bonaparte, para salvar a Coroa Imperial, que é tema do título do episódio. Ao longo da narrativa esta história se mostrará uma cômica parábola da situação dos garotos, que precisam fugir do conflito armado do tráfico para salvar a si mesmos e à avó de Laranjinha, a “Coroa”, que necessita de remédios que não estão na posse dos garotos. Ao mesmo tempo, a coroa física, aquela cheia de brilhantes usada pelo imperador, será o símbolo do objetivo perseguido pelos garotos ao longo de todo o episódio, já que só será vista por eles se conseguirem viabilizar o dinheiro para o passeio escolar ao Museu Imperial, o que motivará uma série de problemas dos garotos que movem a narrativa.

Napoleão, que vem sendo comentado na fala da professora, aparece numa projeção de slide. A lente do projetor no escuro. Nova imagem de slide. Nova imagem de slide, em cortes cuja transição se faz pela tela escura e pelo clique do som. Plano próximo de um garoto negro sentado a uma carteira escolar, que saberemos em breve chamar Acerola, um de nossos protagonistas. Imagem de caravelas do slide. Outras caravelas no slide. Mesmo plano de Acerola. Clique, um tosco desenho à caneta esferográfica de uma caravela sendo feito num caderno, tomado da posição subjetiva de quem o faz. Quem desenha é Acerola, que aparece no plano seguinte olhando para o que escreve no papel. Clique, Acerola. Clique, Acerola. Acerola começa a falar quase sem tirar os olhos do papel, questionando à professora as armas que o exército de Napoleão e a Marinha Inglesa usavam. Nesse momento ele demonstra grande conhecimento de nomes e especificações de armas modernas. Se por um lado, essa familiaridade com os armamentos na boca de uma criança choca a sensibilidade de um espectador brasileiro médio, por outro, a primeira fala do personagem no incrível desempenho do ator mirim conquista pela simpatia, carisma e desenvoltura desinteressada. Durante sua fala, o ritmo da montagem, seguindo o mesmo padrão de composição plástica anterior, se acelera, numa alteração sensorial de intensidade e ligeiro destaque. A câmera trabalha aqui de acordo com um ritmo mental de Acerola, reflete a exaltação de sua fala. As imagens escuras, tomadas com a fraca iluminação da reflexão na parede da luz do projetor de slide, contribuem na delimitação de uma percepção sensorial subjetiva.

Outros planos escuros da sala de aula piscam brevemente na tela até retomarmos a imagem de Acerola desenhando, entoando um barulho labial de quem faz o som imaginário dos brinquedos que manipula - “brrrrr...”. Esse som prevalece no campo audível em relação à professora e nos aproxima mais de Acerola. A hierarquia de volume no som dada ao espectador é aquela que o personagem ouve. Tomamos assim, junto à posição da câmera, seu ponto de vista infantil, que no plano seguinte dá vida e ação ao desenho estático da caravela no papel. Uma animação nos introduz em seu imaginário momentâneo, ao som das onomatopéias labiais: uma batalha entre duas caravelas com grandes explosões. A montagem intercala imagens de Acerola, com a brincadeira das embarcações no papel. A cena torna o espectador próximo e simpático ao ingênuo e sagaz garoto, nos fazendo tomar seu ponto de vista, de onde descortinam suas próprias imagens mentais. Ao inserir a animação, sugerindo a imaginação subjetiva do personagem, a série introduz um universo de fantasia que contrasta com o hiper-realismo, ou com o plano eminentemente descritivo que caracteriza a série. Assim o espectador é apresentado ao personagem, que tem ao som súbito de uma cuíca extradiegética (que evoca uma certa malandragem) o apelido estampado sobre sua imagem: Acerola.

A cuíca precipita o sambar de um pandeiro que apresentará o segundo protagonista, Laranjinha, numa montagem de imagens suas que há pouco haviam piscado na tela sem grande destaque entre planos de outros alunos, dessa vez um tanto mais demoradas, junto a outras de detalhes. O tom incisivo da cuíca destaca Acerola e celebra a centralidade que o personagem vinha ocupando na organização das imagens, anunciando um papel que continuará desempenhando em outros momentos da narrativa. O samba que introduz Laranjinha a partir deste primeiro destaque como que nos adverte para o fato de que a ação isolada que Acerola vai inicialmente desencadear apenas se desenrola numa história com a participação do amigo, que vem a adquirir brilho próprio e colaborar na construção de um todo coerente. Laranjinha admira uma garota sentada um pouco mais atrás na classe, um plano nos dá o detalhe das pernas da garota a partir da sua visão, que aproveita o momento em que ela cruza e descruza as pernas. Ela repara a malandragem do garoto e o ignora.

Os dois protagonistas são assim apresentados como parte de um universo comum, mas diferentes motivações lhes são atribuídas, atentando já na sala de aula para a especificidade de cada um perante a mesma situação: um mergulhando em devaneios interpretativos, o outro mais interessado nas possibilidades efetivas de relacionamento com os outros personagens. Está já aí dada a primeira diferenciação e caracterização dos personagens que orientará o tipo de colocação de cada personagem na trama do episódio. Essa diferenciação - onde

Acerola é mais reflexivo e mais exposto em sua subjetividade, e Laranjinha mais pragmático, afeito ao que é factual, atento ao que é possível extrair de ganhos das situações – parece se dar num aproveitamento expressivo das capacidades de cada ator, num trabalho entrosado entre roteiro e personagens. Ao longo da série, alterações são feitas sem que destoem dessa primeira caracterização dos personagens, de maneira a colocar sempre em primeiro plano a coerência interna a cada episódio.

Aqui está dado um certo padrão que permanece ao longo do episódio com relação aos personagens e que orientará o uso de voz over diferenciada para cada um dos protagonistas, elemento estruturador do episódio e bastante presente na série.⁶¹ Na questão da voz over os episódios são mais diferenciados de um para outro. No caso de *A coroa do imperador*, quando tomamos o ponto de vista de Acerola temos acesso a seu imaginário, seus devaneios, suas reflexões. Quanto à Laranjinha, tomamos eventualmente seu ponto de vista nas cenas (ainda que o personagem apareça no quadro, a montagem seqüencia planos que dão conta da situação que ele percebe), mas sua narração over é distinta da de Acerola, se colocando como explicações objetivas do funcionamento do que está implicado na situação. Veremos isso à frente.

A breve descrição dessa seqüência de pouco mais de dois minutos talvez dê uma idéia da saturação de imagem e som que predomina no episódio, de maneira que é difícil localizar nele um tempo morto, um trecho onde nada acontece, onde não haja nada novo para se reparar. Diferentes registros audiovisuais são a todo momento mobilizados, sobrepostos, coordenados para a construção de sentido. A colaboração de detalhes nunca acontece em detrimento de mecanismos de motivação do envolvimento do espectador. Se, como no caso do início da seqüência, a imagem transita em elementos vagos e não necessariamente representativos do que acontece - num jogo opaco de ocultamento e tímida revelação, sombra predominando sobre luz - está no som uma condução narrativa clara e limpa, padrão também presente em *Cidade de Deus*, como pontuou Ismail Xavier.⁶² A fala da professora, sempre cortada pelos alunos, projeta uma situação que envolve pela comicidade (das besteiras ditas pelos alunos) e por certo suspense, na medida em que a professora tem sua paciência sucessivamente ameaçada, e acompanhamos a cada momento sua reação e desempenho frente a uma nova e surpreendente fala de aluno.

⁶¹ Sobre a voz over no cinema contemporâneo ver XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 75, jul, 2006. No segundo capítulo desta dissertação destaco outras implicações do uso do recurso na série.

⁶² XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 75, jul, 2006.

Da mesma maneira, se no caso da cena de animação, bastante breve, o que se ouve são balbucios e onomatopéias proferidas por Acerola, a imagem surpreende com uma entrada inesperada na mente do personagem, de maneira que nos satisfazemos com a fantasia do desenho do garoto efetivamente se mover diante de nossos olhos numa batalha. O episódio tematiza ali a guerra e o conflito bélico numa linguagem de animação, permeando através da linguagem de caráter infantil a temática adulta da violência que marcará este e outros episódios, numa alusão ao conflito do tráfico. É uma marca deste episódio a recorrência a este tipo de recurso gráfico, que como que busca dialogar com a cultura pop através da linguagem de animação predominante no videogame, presente na internet, que quebra certa pretensão realista. A sobreposição do recurso gráfico à imagem é comum nos trabalhos de Jorge Furtado e parecem aludir a um desejo de comunicação do diretor com um público jovem.

O tom ensaístico na voz de Acerola

É no final dessa seqüência de apresentação que o objetivo que move toda a ação do episódio é efetivamente colocado. Para participarem do passeio com a escola ao Museu Imperial, onde verão a coroa usada pelo imperador, cuja imagem aparece no slide, devem levar uma autorização dos pais e R\$ 6,50 para pagar os custos.

Na seqüência seguinte, na saída da sala de aula, fica confirmado o interesse dos garotos no passeio, estando Laranjinha particularmente interessado nas possibilidades da viagem de ônibus para sua aproximação com garota que o atrai. Mas Acerola não tem certeza sobre conseguir o dinheiro, o que se anuncia brevemente como elemento desestabilizador, mas logo ele aventa uma possibilidade: “Já sei onde vou pedir: na ONG. Na ONG que minha mãe trabalha”. Laranjinha estranha e desconfia da fala do amigo, o tom de Acerola é irônico e enigmático. Está dada a deixa para rirmos ao vermos na seqüência seguinte o que Acerola está se referindo como ONG. Pela primeira vez Acerola entra em voz over: “Eu só tinha que ficar esperando a patroa da minha mãe aparecer”.

A mãe do garoto trabalha como cozinheira numa casa de classe média e após um jogo de cena malandreado por Acerola o patrão da mãe lhe oferece o dinheiro para o passeio. A situação é cômica e sutilmente configura um quadro de desigualdade (“o que é muito pra um é pouco pra outro”, o personagem dirá em *over* num certo momento) e de miserabilidade (afinal são “só” R\$6,50 e para uma atividade extraordinária de estudo). Traduz a malandragem do garoto, que não pede o dinheiro, mas sabe como sensibilizar a piedade do patrão-classe-média para conseguir o que quer. Comenta de maneira sarcástica o trabalho das

ONGs nesta figura da classe média para quem sobra um dinheiro e dá ao pobre num ato assistencial de piedade. E ainda Acerola se revela ligeiramente mais esperto, quando consegue dois reais a mais, deixando amavelmente um para a mãe e pegando o outro para voltar excepcionalmente num ônibus com ar condicionado, desconstruindo a figura do pobre ingênuo que inspira a piedade e afirmando que Acerola conhece muito bem o jogo social no qual está envolvido.

Aqui já se indica uma característica recorrente dos personagens onde não há exatamente uma “pureza de princípios”, como Ismail Xavier notou em relação ao Buscapé de *Cidade de Deus*: “O êxito pede a postura pragmática de tomar o mundo pelo que é e se ajustar, com talento e esperteza, às suas regras, sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido”⁶³. Ao longo do episódio porém desenrola-se a recomposição de um novo código moral, de tensionamentos próprios dessa postura pragmática, que se constrói diante daqueles já desfacelados.

Numa montagem paralela com a empreitada de Acerola, vemos a trajetória de Laranjinha para conseguir seu dinheiro com a avó, que costura em casa. Ele deve levar os pastéis que ela fez pra vender, comprar os remédios da avó (que avisa que sem eles ela pode “até morrer”), e ficar com o troco para o passeio. A ausência de uma estrutura familiar tradicional e a situação de trabalho informal precário da senhora idosa que tem que vender pastéis e costurar pra comprar um remédio essencial, ficam aqui caracterizadas.

Saindo do prédio onde a mãe trabalha, Acerola desenvolve em over toda uma divagação sobre a desigualdade e sua espacialização, partindo da saída do prédio de classe média até a chegada em sua casa do morro. É a fala do garoto que dá sentido à montagem de imagens desconexas, que mesclam o sistema de segurança que ele vê na saída do condomínio (o porteiro que controla grades e portões por imagens de câmeras de segurança que registram todo o movimento do prédio), memórias suas destas imagens quando ele já está no ponto de ônibus (sendo assim imagens mentais do garoto), imagens do cotidiano do morro que ele presencia ao descer do ônibus em seu destino, e também imagens do morro que ele não vê, mas que nos mostram a vivência de Laranjinha ali e que se encaixam na descrição do morro que Acerola vai tecendo na fala. A montagem assim traça um deslocamento espacial do garoto, mas a partir do acesso à sua mente, organizando-se a partir de seu ponto de vista íntimo, de sua percepção e elaboração da experiência do deslocamento:

⁶³ XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 75, jul, 2006.

“Pelo dinheiro que eles gastam pra não ser roubado, você pode imaginar o dinheiro que eles tem pra ser roubado. [Imagens de câmeras de segurança] 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. [Já no ponto de ônibus] Mas eu nunca que ia querer morar num lugar assim. Parece uma prisão! [Grades] O problema daqui é falta de segurança. Eles vivem com grade, câmera, porteiro que fica te vigiando e mesmo assim aqui tem muito assalto. Na favela não tem porteiro, nem câmera, nem assalto [Imagem de Laranjinha, que ajuda uma senhora a levar suas coisas morro acima]. Aqui é a fronteira entre lá e aqui. [Acerola desce do ônibus]. Lá é um país, aqui é outro. [Na entrada do morro ele fala a um rapaz: “E aí seu João? Tudo certo contigo?”] Esses aí são os guardas da fronteira de lá. [Polícia no carro] . E esses aqui, os da fronteira de cá. [Homens negros em cima de uma laje, vistos precária e tremulamente por entre uma gambiarra de fios – entende-se soldados do tráfico]. Lá eles escolhem quem manda neles e aqui eles já estão escolhidos. Os playboys gostam de ver a gente na televisão, pra ver como é ruim aqui e achar melhor morar lá. [Imagem de jovens brancos num carro]. Eles só passam aqui pra comprar drogas, filmar ou fazer reportagem. Eu acho que se eles gostam de drogas não deve ser tão bom morar lá. Cheio de grade, porteiro, câmera. [Ele deita na cama e apaga a luz] A droga pra eles é que nem tempero que eles pagam pra achar melhor viver na prisão.”

O contraste morro/asfalto é assim delineado nesse comentário de Acerola e na seqüência de imagens que o acompanha. O morro vai sendo introduzido pela primeira vez em imagens a partir deste contraste. Um rap de Rappin Hood reforça no final da seqüência o mesmo panorama, valorizando a vida do pobre e traçando um panorama de medo para “Us playboy”, título da música.⁶⁴

Leandro Saraiva localiza a digressão de Acerola dentre estratégias de Jorge Furtado que introduzem uma linha ensaística na narrativa. Um trecho de sua tese merece ser reproduzido:

⁶⁴ Um dia num role eu fiquei observando
a diferença entre os playboy e os mano
Simplicidade de um lado, luxúria do outro
Um cabonado, outro com a corda no pescoço
Playboy com medo, preso dentro de casa
Com muro alto, segurança, cão-de-guarda
Na subida do morro é diferente
Vacilo, bicho pega e pega quente
Muito mais irmandade entre a gente
E o sonho é levar vida decente
Bem diferente, batalha o dia inteiro
Enquanto os boy só se preocupa com dinheiro
A socialite gosta de viver na boa
Mas não tem dinheiro pra comprar uma coroa
Sente nojo, esnoba o meu povo
Então presta atenção porque eu vou falar de novo
Os playboy tem carro, tem poder e tem dinheiro
Mas não tem sossego, não tem sossego
Quem vem do morro não tem medo de assalto
Anda no asfalto, na paz sossegado
Os playboy tem carro, tem poder e tem dinheiro
Mas não tem sossego, não tem sossego
Quem vem do morro não tem medo de assalto
Nana no asfalto, sem temer "mãos ao alto"

“Mesmo depois de *Ilha das Flores*, Jorge Furtado sempre fez largo uso de comentários impessoais, desvinculados da psicologia de qualquer personagem – e isso tanto na forma mais explícita de locuções em voz over (como nas digressões dos falsos documentários, comuns em seus episódios de *Comédia da vida privada*), como na forma mais sutil de planos desvinculados da ação dramática (como na tomada em plongée em *Houve uma vez dois verdes*, na qual Chico, o protagonista que acaba de realizar uma proeza no mini-golfe, é visto, ele mesmo, como uma bolinha de fliperama, um brinquedo do acaso. Mais recentemente, Furtado tem experimentado fazer sobrepor seus comentários ensaísticos à psicologia de um personagem, expressa em voz over. Foi assim com Acerola em *A coroa do imperador* [...], com Duca, no recente *Meu tio matou um cara*, e é assim com André [de *O homem que copiava*]. [...] A inteligência destes jovens protagonistas serve de álibi para compor uma visão de mundo entranhada na modulação geral da narrativa (num tipo de presença que, no cinema, tem maior campo de ação, dada a multiplicidade de canais narrativos).”⁶⁵

Desta maneira, o comentário se realiza através da voz over de Acerola, enquanto o plano imagético partilha o mesmo intuito ensaístico sem perder de vista o desenvolvimento narrativo, na medida em que alarga numa grande seqüência de elipses a volta para casa de Acerola e Laranjinha, que se colocam ora em fragmentos do cotidiano dos garotos, ora em imagens cujo sentido da montagem é o do ensaio (como na seqüência de imagens de câmeras de segurança, de grades). Da mesma maneira, a onipresença do conflito armado na subjetividade do jovem, que aparece na cena animada da guerra no caderno, também ocorre sem prejuízo do desenvolvimento narrativo.

De qualquer modo, a iniciativa da digressão de Acerola não está dada em nenhuma tensão subjetiva diante de um encadeamento narrativo, pelo contrário, parte das “livres associações do pensamento do protagonista” (algo que Leandro Saraiva identificou em relação ao personagem André, de *O homem que copiava*)⁶⁶, o que resulta num discurso fragmentado e impessoal, de natureza distinta das narrações em over que predominarão na série e que exemplifico comentando o segundo episódio no próximo capítulo, onde a tensão psicológica na sucessão de acontecimentos é central. É de se ressaltar que outros elementos que podem ser atribuídos à Jorge Furtado em diálogo com os outros roteiristas deste episódio, Fernando Meirelles e César Charlone, este último assinando também a direção, e que buscarei pontuar quando conveniente, tornam *O cunhado do cara* uma das experiências mais interessantes da série em termos de complexidade narrativa e possibilidades de desvelamento crítico.⁶⁷

⁶⁵ SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”. Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006, pp. 97-98.

⁶⁶ SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”. Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006.

⁶⁷ A parceria de Charlone e Furtado encontra também um resultado muito interessante no episódio *Dois para Brasília*, na segunda temporada. Para uma análise deste episódio ver KORNIS, Monica Almeida. “Aventuras

A seqüência é um dos momentos altos da série, por trazer uma interessante resolução para tensões que lhe são centrais, particularmente a tensão entre a narração do personagem e a narração filmica⁶⁸, na qual é possível identificar eco da tensão entre “cineastas” e “povo”, para evocar a problematização de Jean Claude Bernardet⁶⁹. A narração filmica, na qual podemos ver ecoar a voz do cineasta, se identifica aqui com a narração do personagem, que se coloca como a voz deste outro de classe que o cineasta retrata. No caso da seqüência em questão, essas distintas vozes de classe se colocam numa só e confluem para um comentário crítico de um mundo dividido, cujos problemas estão em toda parte, atinge aos dois lados da história. O devaneio de Acerola o mostra imerso num mundo de desigualdade. Sua fala, que introduz o morro a partir do contraste social, sugere uma relação de causalidade entre violência, aparato de segurança, crime e desigualdade, colocando os problemas do asfalto e do morro como partes de uma mesma situação. Isso é particularmente interessante no panorama da série, que em geral trata a favela e suas mazelas como isolados do resto da sociedade.

É necessário ressaltar porém como o tom da crítica se move no limite dos discursos contemporâneos hegemônicos sobre a desigualdade, na medida em que há certo tom ameno que parece responder por um lado ao universo de afirmação do sujeito morador da favela (sua capacidade de falar para o mundo sobre o mundo, além de uma positivação do modo de vida na periferia no que tange à solidariedade interna, a sociabilidade do espaço da comunidade, como fica clara na letra de Rapin Hood transcrita em nota acima), ao mesmo tempo em que faz ecoar e como que legitima, a cultura da segurança privada da classe média. Se por um lado a tristeza da vida controlada pelos dispositivos de segurança se coloca no comentário de Acerola, por outro a justificativa da violência recorrente à qual as classes mais abastadas estão submetidas também se afirma, sem que se avenge possibilidades distintas de vida, sem que se imagine um outro estado de coisas, sem questionar as bases da desigualdade que conformam a situação contemporânea. Há aqui mais constatação do que contestação.

urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, jan-jun 2006.

⁶⁸ Sobre estas esferas de narração no cinema ver XAVIER, Ismail. “O Olhar e A Voz: A Narração Multifocal do Cinema e A Cifra da História Em São Bernardo”, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, pp. 127-138, 1997.

⁶⁹ BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

A voz explicativa de Laranjinha - A geopolítica do morro e o grande poder oculto

Mas se há certa exaltação da vida no morro, os acontecimentos que se seguem não apontam para nenhuma maravilha. Pelo contrário, apontam para a injustiça que Acerola vai sofrer.

No caminho para casa ele é agredido e roubado por outras crianças. A complicação está então dada: Acerola não tem mais a quem recorrer para conseguir o dinheiro do passeio. Na escola novamente, ele revela o problema para o amigo Laranjinha, que logo se prontifica a ajudar. O plano é emprestar o dinheiro do remédio da avó e mais tarde no morro ir pedir para os traficantes, já que eles “sempre dão dinheiro quando é pra remédio”, como afirma Laranjinha, apontando para o tipo de amparo que a comunidade encontra junto ao crime organizado, que já aparecera no cinema num depoimento de uma moradora do morro Santa Marta, em *Notícias de uma guerra particular*.

No morro, Laranjinha vai até a “boca” e Acerola espera do lado de fora. A montagem paralela então alterna a situação descritiva de funcionamento do tráfico - com seu chefe maior acessado por rádio, com seus jovens armados - e a espera reflexiva de Acerola. Durante toda a transação de Laranjinha com os traficantes, Acerola, intimidado, vislumbra um rato num esgoto a céu aberto, que como que qualifica os criminosos, num aproveitamento de um registro documental. A imagem do rato tece um comentário num lampejo da montagem ensaística que marcara o discurso over de Acerola no começo do episódio. Mas a partir daqui, a voz over do personagem, ainda que mantenha o padrão de revelar o que lhe passa momentaneamente à cabeça, se coloca de maneira distinta, mais afeita a comentários avaliativos das ações em curso e a diálogos com as falas de Laranjinha. Alterna-se então a voz over de Acerola, que teme pelo pior - “Às vezes eu fico na dúvida se o Laranjinha é bem esperto e valente pra cacete ou se é o maior otário que já pintou no morro” – e a de Laranjinha, que explica o funcionamento do tráfico: “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. Esses aí são os soldados. Eles querem um dia chegar a general. Em geral não passam dos 25. Esse garoto é soldado novo, comprou o tênis novo faz pouco. Nem sabe segurar o ferro [a arma] direito. Acha lindo andar trepado. Vai morrer logo.”

No início do episódio o tom é todo dado por Acerola. Quando ele é roubado e o problema do dinheiro efetivamente se estabelece, se tornando logo também um problema do solidário amigo Laranjinha, este passa a dividir o comentário over. Laranjinha porém adquire uma voz majoritariamente explicativa do tráfico. A voz de Laranjinha, assim como a pergunta

de Acerola à professora na situação inicial da sala de aula a respeito das armas usadas, afirma a proximidade e a familiaridade que garotos comuns moradores dos morros tem com a linguagem e estrutura do crime. Ao mesmo tempo explica para o espectador de fora daquela realidade o funcionamento do crime, os mecanismos de recrutamento e sedução dos jovens.

A dimensão explicativa, descritiva do funcionamento da sociabilidade no morro, supõe um espectador que é alheio àquela realidade, não a conhece. O domínio do linguajar bélico já apresenta um conhecimento particular do garoto, pretensamente distinto do espectador médio distante da guerra do tráfico nos morros cariocas. Na dualidade que a série constrói a partir do contraste de classe, bem traduzido nas primeiras cenas do episódio, é possível supor desta voz explicativa interna a presença de um espectador externo de classe média. As situações cênicas provocam assim a necessidade de uma instância de mediação que é realizada pela voz dos garotos, legitimados que são por pertencerem àquele universo elaborado nas situações e nas imagens.⁷⁰

Eles conseguem o dinheiro e vão até uma farmácia no pé do morro para comprar o remédio da avó, acompanhado por um “soldado” do tráfico, que vai verificar o uso do dinheiro para os fins declarados. Um conflito externo logo surge. Tiros. A câmera treme, se desfoca, se desestabiliza de onde estava, pessoas correm em imagens sempre trêmulas. Câmera e montagem constroem ação, nervosismo e instabilidade. A câmera se abala quando começam tiros, toma o ponto de vista de alguém que está na situação. O abalo da câmera nos faz adentrar a tensão dos personagens. Mas a câmera logo estabiliza sobre Laranjinha, que depois de ter descrito a hierarquia do tráfico na cena anterior, passa a explicar em over o conflito entre as distintas facções. A montagem passa então a ser modulada com base naquilo que profere essa instância narrativa da voz, e uma certa calma e naturalidade se restabelecem. A uma imagem panorâmica do morro se sobrepõe um recurso gráfico animado, com setas e destaques, que explica de maneira didática a geografia do morro segundo a organização e o conflito entre facções. A casa da avó de Laranjinha fica no alto do morro, de maneira que eles deverão cruzar o conflito para chegar lá e entregar o remédio à avó. Os recursos gráficos do episódio se colocam assim submetidos à mesma lógica da voz: a animação subjetiva de Acerola do início do episódio trata de sua elaboração pessoal da matéria escolar, enquanto a animação sobre a voz de Laranjinha é essencialmente descritiva da geografia do morro e da geopolítica do tráfico.

⁷⁰ Sobre este aspecto ver segundo capítulo.

A breve suspensão dos acontecimentos pelo comentário de Laranjinha se encerra temporariamente e a montagem passa a construir a fuga dos garotos do conflito e dos traficantes, a busca de uma passagem segura para chegar ao alto do morro. Cenas dos garotos se movimentando com agilidade por escadarias e vielas se intercalam e constroem com eficiência a paisagem labiríntica do morro, seus acessos difíceis, dando veracidade documental à geografia mais geral apresentada por Laranjinha. As vielas, as fiações expostas, os ambientes sem iluminação, lixo e esgoto a céu aberto, uma bica onde se lava roupa em tinas, figuram nos planos. Eles desviam constantemente dos traficantes ostensivamente armados e que travam os caminhos do morro. A diferença deles para outros garotos da mesma idade envolvidos com o tráfico é patente quando estes impossibilitam os protagonistas de passarem, zombando deles mesmo sob a justificativa do remédio da avó. O contraste se dá em figurino (o uniforme escolar do protagonista contrasta com a vestimenta dos soldados do tráfico) e no comportamento. A obediência dos soldados a um código de conduta onde a violência é o primeiro recurso e falta de maturidade destes bandidos mirins os tornam cruéis. A profecia de Laranjinha de momentos atrás logo se realiza: o “soldado novo” está morto, seu corpo ensangüentado numa passagem. O mal que emana do tráfico é claro e se estabelece como eminência de morte.

Logo volta a explicação do conflito entre facções no morro por Laranjinha junto à animação: “O Mocotó tomou a área do BB”, ao qual Acerola em over rebate um comentário cômico, retomando a matéria da escola: “Que nem Napoleão fez com a Rússia”, afirmando a história de Napoleão como parábola para o conflito e sugerindo que o lugar de poder é instável. A frase remete a um tipo de narração digressiva presente em “Ilha das Flores”, de Jorge Furtado, em que a imagem é ponto de partida para a livre associação, num procedimento que simplifica e torna arbitraria a lógica do poder para expor seu absurdo. Com esta frase Acerola costura o início da situação de classe, a situação de conflito do tráfico que vivem e que é explicada por Laranjinha, e prepara o final da história, quando Acerola salva o passeio explicando para a professora - que condiciona a visita ao museu à uma prova do conhecimento daquilo que havia sido dado na aula do início do episódio - as batalhas travadas por Napoleão como se fossem um conflito entre facções do tráfico, abusando de toda a terminologia e linguajar local. O motivo recorrente de Napoleão pontua os movimentos gerais da história, aparecendo na introdução, neste trecho do desenvolvimento e coroando o desfecho final, como será colocado à frente. Há particularmente na cena final uma ridicularização das figuras de poder, que são expostas como peças de um jogo sistemático de instabilidade, onde ninguém se garante e fica patente sua fragilidade.

Mas a estrutura do conflito que vitima os garotos é restrita ao morro. Supõe-se apenas um poder maior inacessível, que não está ali, que não se vê, não se sabe quem é e nem onde fica, através da figura do BB, o general do tráfico que apenas conhecemos pela voz do rádio por onde se faz a comunicação entre os traficantes. O silêncio dos filmes brasileiros da década de 90 em relação aos agentes do poder que estão no topo das organizações que vitimam a população foi constatado em 2000 por Ismail Xavier.⁷¹ Filmes posteriores a esse momento, a exemplo de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, parecem confirmar a tendência. Da mesma maneira, o seriado *Cidade dos Homens* silencia a respeito destes agentes, o que aparece de maneira emblemática na permanência destes chefes sempre no espaço off. A esse respeito da problemática Ismail Xavier considera: “Sua obscuridade reiterada, só faz supor seu enorme poder, que se torna quase mítico, uma espécie de Mal fora do alcance da análise.”⁷²

A cultura infantil da violência, a denúncia da situação da infância, o eclipse do bandido

As tentativas de subir o morro em clímax de tensão (eles correm risco de vida ali e a avó corre risco de vida lá em cima enquanto o remédio não chega) se estendem no passeio visual pela favela, entrecortado pelas suspensões de tempo explicativas de Laranjinha. Eles param para respirar numa escadaria e Laranjinha avisa o amigo que a avó morre se não levarem o remédio. Acerola rebate: “Se quiser passar pro lado de lá, quem morre é você”. Após um período de espera e indecisão, cansado da fuga, ele faz piada com a situação: “Já sei o que a gente faz ó: coloca o bando do Mocotó no paredão e... iá!” – seus gestos simulam com graça uma luta marcial contra qualquer um que lhe impedir o caminho, numa brincadeira com o amigo Laranjinha.

Um corte seco traz imagens de luta de videogame numa televisão. No contraplano outros garotos jogam videogame num sofá dentro de um cômodo escuro. Ao lado da TV surge Laranjinha, seguido de Acerola, e explica aos amigos que não está conseguindo levar o remédio para a avó por conta do conflito. Pressionado pela mãe em *off*, o garoto que joga videogame alterna para um canal de TV para ver se a novela já começou. As imagens de violência, “a piscina de sangue”, chamam a atenção dos garotos, que confusamente começam a discutir a reportagem que passa na TV, na qual um mapa do Oriente Médio destaca a Faixa de Gaza, região que já havia emprestado o nome para uma zona de conflito do morro descrita pela narração de Laranjinha. A discussão se desloca para o comentário da guerra do tráfico

⁷¹ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, *Praga – Estudos Marxistas*, v.9, junho 2000, p. 112.

⁷² Id., *ibid.*, p.12.

local, as barbáries começam a aparecer nas falas dos garotos, cujas imagens em coloração amarelada contrastam com aquelas azuis da reportagem e do videogame que aparecem na tela pixializada alternadas em pequenos curtos-circuitos.

A confusão, das falas e das imagens de TV, se acirram até que as imagens se restabelecem em tomadas dos garotos, semelhantes às anteriores, mas agora em registro documental, sinalizado por legendas sobre as imagens que apresentam o nome, a idade (todos na faixa dos 13 anos) e a ocupação “ator”. Numa conversa entre eles, proferem depoimentos acerca das violências do tráfico que já presenciaram, enquanto os outros ouvem atentos e devolvem um olhar tenso, em estado de alerta. Um conta de um conhecido que “morreu todo picotado no machado”, o outro revela que já acordou com uma arma na cabeça, um terceiro conta do primo assassinado, um outro sobre a presença ostensiva das drogas. E assim seguem depoimentos de tiros e mortes violentas.

Uma pequena seqüência de distintas onomatopéias do som das armas proferidas pelos garotos em seus depoimentos evoca a diversidade de armas e a presença delas na vida daqueles moradores do morro. Até que algumas frases organizam o dilema do tráfico para o jovem: “Todo mundo aqui já pensou nisso um dia, brother, se disser que não, tá mentindo, de um dia se revoltar e entrar pra boca e ser sinistro pra ter respeito no morro”; “O tráfico devia proibir menor de 15 anos”; “É, mais bota menor porque não vai preso”; “Pensa que vai crescer e vai ser dono do mundo inteiro, mas não vai ser porra nenhuma, chega na hora mané, nem de 18 anos não passa”. Essa última frase termina num eco, que permanece numa imagem dos garotos sentados e parados, olhando para a TV (de onde está a câmera), retomando novamente o tom amarelado da cena de ficção naquela sala escura.

Na performance marcial de Acerola que abre a seqüência, o destino comum dos jovens dos morros para o revide violento pela sobrevivência, que constitui justamente a rede de ressentimento da prática social moderna das metrópoles, se insinua. Mas esse revide não se realiza efetivamente, se coloca como brincadeira. É sua condição infantil lúdica, mas também seu caráter, que o libera deste impulso que o assola como tradição cultural persistente em seu meio. O personagem se libera da engrenagem social da violência na comicidade e ingenuidade, ainda que por ela seja arrebatado em condição de vítima.

A brincadeira do personagem evoca um gênero ficcional consolidado da indústria de cinema - onde heróis bons de luta são invencíveis na eliminação de seus inimigos - como ironia para a insolubilidade da situação que o assola.

Na TV, reportagem e videogame são introduzidos e se colocam como fragmentos característicos do imaginário contemporâneo, repleto de imagens e discursos de violência

descontextualizados que são apropriados ao sabor da vivência do espectador. Essa referência lampejante ao universo midiático amplia uma cultura de violência para além do universo do morro, colocando-a como constitutiva da experiência social contemporânea, ainda que seja importante notar a brevidade e excepcionalidade do recurso, que fica eclipsado perante o discurso hegemônico do seriado, de uma violência restrita ao morro, ligada aos agentes do tráfico.

Aqui parece clara a marca de Jorge Furtado entre os roteiristas do episódio, que propõe de maneira recorrente em suas obras distintos níveis de leitura.⁷³ Se num primeiro patamar de apreensão é possível localizar a performance de Acerola apenas dentro do registro cômico e as imagens da mídia como meros detalhes da situação cênica na sala de TV, um olhar mais minucioso pode perceber um outro desfilamento crítico. É a potência do desenvolvimento clássico da narrativa que permite a inserção de um registro ensaístico e outro documental sem grande prejuízo de continuidade. “São como notas um tanto dissonantes mas que não atravancam o desenrolar da melodia (enredo) mas nos inquietam, convidam a uma reflexão paralela”, para transpor os termos de Leandro Saraiva a respeito do procedimento ensaístico de *O homem que copiava*.⁷⁴

Mas de fato, são as falas da seqüência documental que dão o tom do discurso - o tráfico aparece como o grande determinante da vida dos morros, presente e inevitavelmente abalando a vida dos garotos. *A inserção documental* será um recurso excepcional, que não aparecerá mais da mesma maneira na série. Na lógica do episódio, atesta a ameaça real da infância nas favelas dominadas pelo tráfico, sendo este efeito aumentado pela contraposição à ingenuidade infantil da cena anterior de Acerola, que demonstra uma necessidade de proteção. A cena documental torna a história um comentário direto de uma situação contemporânea real, consolidando o episódio como uma denúncia da situação da infância no Brasil das periferias urbanas.

A parceria entre roteiristas e a direção parece trazer ao episódio as marcas profissionais de cada um. Além das marcas que é possível identificar no episódio como características do trabalho de Jorge Furtado, Fernando Meirelles, no roteiro, certamente assegura uma certa permanência da história dentro da proposta de *Cidade de Deus*, na polarização do tráfico com os moradores do morro. César Charlone, que trabalhou como

⁷³ Sobre este procedimento de Jorge Furtado, ver trabalho de Saraiva sobre *O homem que copiava* em: SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”, Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006 e também SARAIVA, Leandro. “Jorge Furtado: representação crítica e códigos dominantes da representação”, *Revista Sinopse*, n. 3, USP, 1999.

⁷⁴ SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”, Tese de doutorado apresentada ao PPGCOM-ECA-USP, 2006, p. 122.

fotógrafo no filme e também em *Palace II*, parece ter aproveitado sua experiência profissional em documentários para imprimir um efeito de realidade ao trabalho ficcional (a câmera na mão, a fotografia estourada), e se coloca na direção do episódio, de maneira uma das únicas seqüências documentais de depoimentos de toda a série.

Toda a seqüência joga com a confusão entre o universo ficcional e o real. A reportagem da TV em torno de um conflito contemporâneo evoca um vínculo com uma dimensão factual da realidade. Antecipa o registro documental que noticia, em tom de denúncia, a violência a qual aqueles jovens estão cotidianamente submetidos no morro, alertando para o quanto os atores representam o papel de vítimas sociais que eles efetivamente desempenham na vida real.

Mas diferentemente de *Cidade de Deus*, o foco não está na violência do bandido, mas na população como vítima destas armas, que ameaçam funções básicas da vida como a educação e a saúde. As armas neste episódio quase não aparecem como disparadoras do tiro. Durante o conflito só as ouvimos, enquanto vemos os garotos buscando fugir e se proteger, na seqüência documental elas são evocadas na diversidade de onomatopéias que os garotos proferem.

A seqüência ao mesmo tempo revela a conformação da experiência psico-social da infância no morro. O foco é o tom pessoal da experiência do cotidiano e da mentalidade dos garotos. Interessa como a esfera de poder do tráfico age sobre a mente do jovem e como este reage. É na compreensão da mentalidade dos garotos, que se apresenta configurada pelo meio onde vivem, que acessamos aquela determinada formação social em suas conseqüências. A mensagem didática se efetiva nas falas finais da seqüência documental quando, possuidores de todo um conhecimento a respeito da lógica de poder do tráfico, os garotos negam entrar no ciclo da violência, rejeitando o crime como saída para seus problemas, configurando uma lição moral a partir de quem tem autoridade no assunto comprovado pelo seu saber e experiência.

O bandido é um ser encantado com as possibilidades do poder e do dinheiro. São moleques comuns, que escolheram o caminho errado e que, pouco espertos, despreparados, não tem limites no uso do poder e da violência. Apesar da motivação da violência pelo afã de poder e vingança entre traficantes, neste episódio os bandidos não têm história própria, não são protagonistas, de maneira que vemos ecoar o que Ismail Xavier nomeou por “violência ressentida”, e cuja figura de Zé Pequeno, o bandido maior de *Cidade de Deus* aparece como grande exemplo, mas já sem ser a tônica do projeto.

Segundo o autor, a nova figura do traficante permanece distante da figura do bandido social “do passado, cuja violência, embora de equívoco reconhecido, carregava ainda um resto de legitimidade como resposta da vítima à injustiça social”, como seria o caso de Tião Medonho, de *Assalto ao trem pagador* (1961), e do protagonista de *Lucio Flávio* (1978).⁷⁵ Na TV este mesmo bandido social se concretizaria na figura de *Wilsinho da Galiléia* e orientaria toda a pauta deste documentário de João Batista de Andrade, de 1978. A proposta de relatar a história do bandido, desde sua infância, da condição de miséria de sua família, sugere uma justificativa que explica sua violência, que sinaliza a transgressão da ordem que o vitima, ainda que ineficiente. Wilsinho é assim protagonista de uma trama que termina com sua morte, clímax de tensão, nos moldes exemplares de uma tragédia que o coloca no lugar de um mártir errante da História. Na figura do traficante de drogas, perde-se a dimensão da resposta legítima da vítima da injustiça social, que justifica a violência, para dar lugar àqueles que não realizam transgressão alguma enquanto sujeitos históricos, senão como peças de uma engrenagem. Aqui marca-se a distância do projeto de cinema das décadas de 60 e 70, apesar da retomada temática da favela, da violência e do crime.

E mais, de *Cidade de Deus* para *Cidade dos Homens* é importante enfatizar a diferença de tom, que parece incluir o seriado numa perspectiva mais pedagógica, mais politicamente correta, que tira a atenção do bandido, que na potência em que aparece no filme poderia ainda conduzir a alguma admiração por parte do espectador. Elimina-se a possibilidade da exposição do bandido, em moldes que parecem responder à discussão sobre a possibilidade da visibilidade da violência gerar mais violência, que aparece principalmente em fóruns sobre TV e infância que se pautam num discurso moral e que encontram bastante eco na avaliação popular da TV.

A questão reaviva um dilema do realismo desde as origens na literatura, como no processo contra Flaubert pelo seu “*Madame Bovary*”, onde a incorporação da imoralidade na ficção, que buscava expor a realidade, o tornou na época condenável moralmente. A solução, no caso do episódio, para essa incorporação é introduzir a moral na própria narrativa. Se o bandido aparece, ele aparece principalmente num discurso moral que estrutura a narrativa e o condena – o retrato elogioso dos protagonistas que condenam o tráfico, dá o sentido da leitura do personagem do bandido. A condenação do tráfico ainda adquire grande efeito na medida em que os garotos flertam com o crime – Laranjinha particularmente se coloca de maneira mais próxima, enquanto Acerola tem uma postura mais distanciada - mas o

⁷⁵ XAVIER, Ismail. “Da violência justiceira à violência ressentida”, *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, jul-dez 2006, pp. 55-68.

desenrolar dos acontecimentos da narrativa, pautado por este tensionamento entre as posturas dos personagens, os faz concluir pelo afastamento, opção que é então legitimada pela experiência dos garotos que acompanhamos.

Está assim dado o conflito por onde se move *A coroa do imperador*, numa anunciação da situação da infância em comunidades do Rio de Janeiro dominadas pelo conflito do tráfico. A ligação com a pauta de “programação cidadã” da Semana da Criança da Rede Globo está já desde o início prescrita.

O desfecho do episódio

Após o final desolador da seqüência, com os garotos paralisados e exaustos perante a TV, perante tanta violência, uma grande elipse temporal nos leva diretamente para a escola. As coisas voltam ao normal.

Na cena, a professora entra na sala perguntando se os alunos se lembravam da matéria da última aula. Um garoto arrisca uma resposta, bastante criativa, mas completamente fora do tema. Uma confusão começa com todos falando ao mesmo tempo. A professora se irrita e condiciona o passeio a uma resposta razoável. Acerola, após pensar um pouco, decide tentar. Sob grandes expectativas e desconfiança de todos, vai até o mapa pendurado à frente da classe, analisa um pouco e começa a falar. Transcrevo o trecho por ser significativo do grau de comicidade do episódio; por revelar a linguagem construída pelos garotos ao longo do episódio, bastante informal e cheia de gírias; por condensar o sentido da metáfora do conflito do século XVIII/XIX para tratar o conflito do tráfico, que vinha sendo estabelecido desde o início; por ser emblemática da construção da série das mentalidades infantis dominadas pela violência do contexto social, que se faz em falas bem elaboradas dramaticamente, mas que se revelam através de um efeito de naturalidade e espontaneidade na interpretação dos atores:

Acerola: É o seguinte: esse aqui é o morro francês onde um maluco que chama Napoleão mandava, era o dono. Aí ele mudou o jeito dele de mandar. Esse aqui era o morro vizinho e ele queria que o morro vizinho fosse da mesma maneira que o morro dele. Antes disso, a parada era dos ingleses, que vendiam bagulho para toda a região. Mas Napoleão vencia pouquinho a pouquinho e impediu os morro de comprar bagulho da Inglaterra. Os Ingleses ficarão boladão e deram um couro nesse filho da puta na batalha. Primeiro ele invadiu o morro dos espanhóis e fechou a boca dos ingleses que tinha lá. E depois, os caras caíram matando no morro do alemão. Assim que ele dominava o morro ele dava pros chegado dele tomá conta, porque era muita boca pra ele tomá conta. Aí o Zé Bunda foi querer invadir essa parte que era gelada, os soldados dele acabaram dançando. Aí ele tava quase invadindo o morro do Portugal. E Portugal, o jeito dele era fugir.

Professora: Pra onde?

Acerola: Aqui, professora, pro morro da... da América que também era deles.

Professora: Mas pra quê?

Acerola: Porque a Inglaterra queria salvar aqui, porque aqui é o comércio grande, aqui, o continente, ó, é maior! Aí o jeito, era os portuga pedir ajuda pra os ingleses.

Aluno: Pra quê?

Acerola: Uê, pra salvar a coroa deles.

Laranjinha: Salvar a coroa? [A tela apresenta a imagem da avó de Laranjinha] Como que eles fizeram pra salvar a coroa?

Acerola: Ah, brother, aí já não lembro mais não.

Professora: Deixa, deixa que daqui eu continuo.

A professora prossegue a explicação da matéria e se torna over quando a imagem ganha autonomia completa da sala de aula. Uma lente de projetor de slides, (agora desvinculado da situação cênica, numa construção de sentido própria da montagem), cujo clique ecoa em som de tiros, introduz uma seqüência de fotografias de traficantes armados em conflito no morro, depois escondidos, caídos, humilhados, presos, sugerindo novamente um registro documental. A fala da professora relata as tropas de Napoleão atacadas por potências européias, sua derrota na batalha de Waterloo, sua prisão e exílio na ilha de Santa Helena. A sobreposição de som e imagem sugere que algum grande chefe do crime no morro caiu e acabou preso.

Segue-se uma seqüência de imagens de drogas chegando ao pé do morro, recebida por soldados do tráfico armados, a transação de dinheiro. Laranjinha e Acerola aparecem observando a cena. O olhar maroto de Laranjinha sugere um plano para a situação. A imagem das caravelas que aparecem no início do episódio, enviadas pela Inglaterra para escoltar a Coroa Portuguesa até o Brasil, reafirma o paralelo e indica a natureza do plano: aproveitar que os traficantes subirão ao morro para chegar à casa da avó em segurança, como que escoltados pelos soldados. Os garotos seguem os soldados até o alto do morro, onde a chegada da droga é comemorada com rojões, bebida e maconha. Após o conflito, o tráfico se reestabelece.

A narração da professora é subitamente interrompida, o som se torna novamente diegético à cena em que Laranjinha sobe escadarias chamando pela avó, acompanhado pelo amigo. Num momento de breve tensão, eles não encontram a senhora na sala, até que ela aparece junto ao samba de tom alegre, “O homem bomba”, de Jorge Mautner e Caetano Veloso⁷⁶. O desfecho é celebrado como nova estabilidade, seguindo o padrão de fotografias

⁷⁶ “Lá vem o homem bomba
Que não tem medo algum
Porque daqui a pouco
Vai virar egun
Mas até lá, mata um, mata dois
Mata mais de um milhão
Não vai deixar sobrar nenhum
Mas eu sou contra essa ideologia da agonia
Sou a favor do investimento
Pra acabar com a pobreza

seqüenciadas no slide, agora como registro de memória doméstica, com a imagem da avó abraçada aos garotos e depois fotografias da diversão dos garotos no passeio.

A montagem, desta maneira ganha uma proeminência distinta da que em geral predomina na primeira temporada da série. Ao invés de se efetivar apenas em função do encadeamento narrativo dos acontecimentos da cena, intrincada ao esclarecimento do universo diegético e adquirindo expressão no tensionamento deste universo por seu ritmo acelerado, ela se coloca como esfera de enunciação particular do discurso, articulando materiais de natureza distintas, desvinculada de um desenvolvimento de “cena”. Ela segue o movimento da voz over, que ainda que esteja referenciada à professora na sala de aula, surge como discurso histórico objetivo. A voz confirma o desenraizamento de seu contexto original da sala de aula quando os garotos aparecem na imagem já na favela. O contraste deste discurso histórico com o contexto do presente da imagem, onde a tensão social acontece, sinaliza a imanência de um conteúdo histórico no presente e a ignorância do discurso histórico convencional a este - aprofundando aquilo que já era premente na fala de Acerola em que ele explica a matéria, cruzando os dois universos e os dois tempos históricos. Mas é necessário apontar o quanto estas possibilidades de interpretação são diminutas no ritmo acelerado da seqüência. É também de se perguntar o quanto a referência a este evento histórico particular não se coloca como arbitrário em sua significação, ligado pela sua estrutura narrativa ao episódio, mais do que por seu significado histórico, onde outros eventos poderiam estabelecer avaliações sociais mais pungentes.

O tema dos conflitos históricos aparece aqui mais nos termos de uma livre associação do que ligados por uma interpretação histórica coerente. A figura de Napoleão que, após a Revolução Francesa que mudou a posição da burguesia no jogo social, consolidara um Estado forte para a defesa de seus interesses de classe, talvez pudesse render um paralelo histórico mais sugestivo para a iluminação do lugar do tráfico de drogas no jogo de lucro, opressão e extermínio atual. De fato a compreensão histórico-política dos problemas sociais da favela não está nos horizontes da série.

Não há uma localização dos garotos, que evocam a comunidade de trabalhadores pobres e honestos, dentro do jogo de poder. Apesar da sua astúcia, eles não emergem como sujeitos políticos, se não como figuras à margem do jogo, que sobrevivem como podem.

As sucessivas oposições da matéria escolar com a situação do morro, sugere o tipo de aprendizado que os garotos encontram na vivência na favela, paralelo e mais forte que o da sala de aula. Por outro lado, os garotos têm uma apropriação criativa das imagens e informações que lhes chegam, não mimetizam todos os comportamentos que lhes são impostos como referência, negando a violência como forma de sobrevivência. A ironia da explicação de Acerola da matéria da escola e do plano de Laranjinha de acompanhar os soldados para subir o morro, sugere uma inteligência que nega a submissão inocente. A ludicidade os libera do peso das questões. Há aí a prerrogativa de que há uma instância de liberdade do sujeito em relação ao meio. Ao mesmo tempo retrata-se uma subjetividade intimamente conectada com o universo social, dominada por um linguajar da violência. Essa parece ser uma tensão estrutural da série.

Capítulo II

Fragmentos interpretativos acerca de *Cidade dos Homens*

O cunhado do cara

A relação entre os dois personagens, já destacados em suas fisionomias na vinheta, é apresentada na primeira cena de *O cunhado do cara*, segundo episódio da primeira temporada da série. Juntos jogam fliperama, ganham, se abraçam. São amigos, alegres, e é neles que a câmera mais se firma, chamando a atenção para o que passa com eles. Acerola é mais desbocado, provoca um outro garoto de cara amarrada que está ali e que perdeu o jogo, que chama de Babão. Babão vai pra cima dele, o derruba e mesmo que Laranjinha o tente ajudar, outros moleques ficam do lado de Babão. Eles tomam o tênis de Acerola e jogam nos fios da rede elétrica, onde ficarão presos. Em menos de 1 minuto de cena, informações essenciais já foram dadas, mantendo-se o dinamismo da ação em curso: Os protagonistas são definidos e caracterizados em suas condutas e relação, sendo Acerola o principal agente movedor da ação e Laranjinha um personagem de apoio à história e ao argumento; um problema para os personagens é definido - poder se divertir em paz numa boa relação de amizade, sendo esse o objetivo que será buscado ao longo da narrativa.

Mal terminam de se ajeitar depois da briga com os Babões, Acerola e Laranjinha são convocados a ajudar a carregar um grande outdoor pra cima do morro, que servirá de parede para o barraco de personagens secundários, recém-casados. Na festa de casamento no alto do morro, os últimos personagens essenciais à narrativa serão apresentados, Mirca – a irmã de Acerola, e Deco – traficante com quem Mirca começa uma relação amorosa. Essa relação vai compor um novo estado de coisas para Acerola, influenciando diretamente na sua amizade com Laranjinha e na sua busca de boa e tranqüila diversão.

Se a princípio Acerola não aprova a relação da irmã com o traficante, logo vai amolecendo, encantado e seduzido pelo poder que adquire diante a molecada ao ser “o cunhado do cara”, título do episódio. Nessa nova situação, os “Babões” e até o grande amigo Laranjinha terão que lhe obedecer, e ele conseguirá se divertir, mas à custa dos outros e numa relação forçada, coerciva. Um bloco de apresentação termina aí, tendo sido expostas as duas linhas narrativas principais: a relação da irmã com o traficante e a amizade entre os garotos.

Cada uma destas linhas terá um desenvolvimento próprio, mas construirão a trajetória de Acerola, uma influenciando a outra, na medida em que são contraditórias: por causa da relação entre Mirca e Deco, Acerola adquire um poder, mas este impede sua amizade verdadeira com Laranjinha e um respeito verdadeiro por parte dos “Babões”. De uma maneira geral ao longo da série, os episódios se estruturam em torno de uma relação ou problemática pessoal e uma problemática imposta pelo meio em que vivem, associada à pobreza, ao tráfico, à vida na favela, ao preconceito que sofrem, entre outros.

Este “primeiro ato” do episódio já revela a tônica que será predominante na série como um todo, e particularmente na primeira temporada, onde a questão do tráfico é estrutural em três dos quatro episódios, colocando em conflito um pólo da comunidade, da solidariedade, da convivência, da amizade e outro do crime, da violência, da coação, da desordem. Assim, se por um lado o seriado busca mostrar que há vida para além da violência nos morros, dando visibilidade a um modo de vida, costumes e sociabilidade que raramente aparecem na TV, por outro o crime não deixa de aparecer como principal elemento condicionante e desestabilizador da vida nas favelas e do povo pobre.

Os jovens personagens enfrentam a cada episódio o desafio precoce de gerenciar sua sobrevivência e inserção na sociedade, em pequenas “aventuras do cotidiano”,⁷⁷ nas quais devem triunfar como heróis frente às adversidades (em geral relacionados a problemas sociais da periferia, além de conflitos básicos de amor e amizade). Nesse sentido, a cada episódio garante-se o aprendizado de uma experiência que tem como lugar privilegiado a favela dos morros da Zona Sul carioca, numa celebração da estabilidade ao final da história, após diversos riscos e desafios vividos pelos personagens que acompanhamos ao longo da narrativa. A integridade de seus personagens é a cada episódio testada, para ao final celebrar o prevalecer do bem sobre o mal.

A voz da experiência

Um elemento importante do segundo episódio diz respeito à conjugação de um ponto de vista narrativo de um personagem com a narração em over de outro, que colaboram na construção da história, algo que já era presente no primeiro episódio. A narração no episódio *O cunhado do cara* adota na maior parte do tempo o ponto de vista de Acerola, orientando a

⁷⁷ Mônica Kornis é quem destaca a idéia de “aventuras urbanas” em trabalho a respeito da segunda temporada da série. KORNIS, Mônica Almeida. “Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.37, jan/jul 2006.

perspectiva narrativa, de maneira que recorrentemente adentra seu universo psicológico em momentos tensos, sinalizando-o com ruídos extra-diegéticos e câmera ligeiramente lenta. Esse tratamento no plano do estilo redundava com o plano do argumento, que vem contando a história a partir das situações que Acerola vive, com exceção de algumas cenas da irmã e do traficante, nas quais a narração se abstém do ponto de vista de Acerola para fornecer informações que se julga necessárias para a inteligibilidade da história.

Mas uma distinção é importante de ser feita, na medida em que a predominância do ponto de vista narrativo de Acerola não impede que Laranjinha seja o narrador em voz over em determinados momentos significativos, fazendo como que um comentário ao que se passa na vida de Acerola, reforçando a informação de mudanças de estado e de situação mais significativas da história, as viradas dos grandes blocos estruturantes do episódio. Na teoria da literatura, Genette diferencia conceitualmente “modo”, que abrange o processo de um personagem fornecer o ponto de vista que orienta a narrativa, ou seja, quem vê, e “voz”, que define um narrador que fala.⁷⁸ Podemos dizer em nosso caso, que essa alternância de focalizações permite que haja conflito entre o ponto de vista de cada um dos garotos sobre os acontecimentos e de suas consciências sobre os processos, dando complexidade aos assuntos tratados sem tirar dos personagens uma ingenuidade que os caracteriza e os alivia dos processos sociais mais tensos e violentos que vivem.

À maneira do primeiro episódio, a voz over de Laranjinha funciona como mecanismo que adentra o ambiente da favela e descreve o funcionamento daquela composição social específica do tráfico, ao mesmo tempo em que fornece uma visão acalmada do que se passa como contraposição à vivência de Acerola. A voz over entra então com uma certa função pedagógica, que descreve e explica a dinâmica social na qual estão inseridos, ligando as práticas e comportamento dos jovens na favela à sua estrutura de poder interna. Neste caso ela está para o espectador como a voz de um informante do antropólogo, para quem traduz os códigos daquele mundo.⁷⁹ Já quando o filme toma o ponto de vista de Acerola, é para nos adentrarmos em sua vivência específica daquela situação em ação e compreendermos o funcionamento psicológico do personagem diante daquela situação descrita, pautando, de uma

⁷⁸ GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

⁷⁹ Sobre a voz over no documentário brasileiro da década de 60 ver BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.. Sobre o uso da voz over no cinema brasileiro recente ver XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no Cinema Brasileiro de Resultados”, *Novos Estudos CEBRAP*, v. 75, p. 139-155, 2006. Para uma avaliação mais ligada à teoria cinematográfica a respeito da voz over e suas ligações com a teoria literária ver XAVIER, Ismail. “O Olhar e A Voz: A Narração Multifocal do Cinema e A Cifra da História Em São Bernardo”, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, p. 127-138, 1997.

maneira mais ampla, a dinâmica psico-social do envolvimento de jovens moradores da favela com o tráfico.

O forte da voz *over* de Laranjinha, além da explanação do mecanismo do tráfico, é um reforço ao desenrolar da história, marcando as mudanças de situação mais significativas, os pontos de virada narrativa. Ao mesmo tempo, o comentário se liga ao desempenho físico da interpretação do personagem Acerola, que traduz corporalmente muito bem os estados psicológicos de cada momento deste envolvimento com o tráfico. Como comentário, talvez outros elementos do universo do filme, que buscam trazer o universo da favela à telinha, fiquem eclipsados. O comentário direciona e fecha as possibilidades de compreensão que estão implicadas principalmente no plano imagético. Há também pouco distanciamento, de maneira que a fala *over* intensifica ações e sentimentos em curso, carrega as reviravoltas e nos ajuda a reconhecer de forma mais imediata distinções de vício e virtude, como obstáculos a serem enfrentados pelo pequeno herói Acerola, de maneira que há certa moralização das atitudes pessoais frente a dilemas sociais mais amplos.

O interessante pano de fundo social da série acaba um tanto reduzido em explicações didáticas de um olhar antropológico descritivo acerca do tráfico de drogas na vida dos habitantes dos morros cariocas, mas que certamente funcionam como um pólo de atenção do público, interessado em ver afirmado num corpus coerente as impressões e pequenas interpretações que têm acerca deste universo social hoje caro foco de atenção e disputa simbólica da sociedade urbana brasileira.

Mas no início de *O cunhado do cara* não há distinção de ponto de vista entre os garotos, a câmera aparece neutra. Quando o motivo da relação da irmã de Acerola com o traficante é introduzido, entrando em conflito com o motivo inicial da relação com os amigos, e formando o nó da história, tudo começa a apontar para diferentes pontos de vista da relação com o tráfico e da relação com o poder, que vão se viabilizando também por força destas diferentes focalizações narrativas. No fundo, forma-se um campo em que se chocam os interesses dos personagens, o que levará ao andamento da história.

De início Acerola recusa o tráfico, este lhe aparece como perigo. Mas logo se deixa seduzir pelo poder que a proximidade ao tráfico lhe confere. Este primeiro conflito está dado no que identifiquei como um bloco inicial. Em seguida, um bloco de desenvolvimento do conflito se inicia, com a consolidação da relação entre Deco e Mirca. A voz *over* de Laranjinha então ressalta os abusos a que este poder leva e a impossibilidade de coexistirem poder por imposição e amizade verdadeira, parâmetro de certa honestidade. Um novo desenvolvimento para o conflito é plantado ao final deste segundo bloco, quando Deco e

Mirca se afastam e Acerola perde o poder e começa a viver o problema de ter tido, mas não mais o ter, o que traduz também a instabilidade dessa relação com o tráfico. É gerada uma complicação do problema inicial. Laranjinha então apóia Acerola em nome da amizade, buscando agora o tráfico como única solução possível e não mais mera curtição, ainda que ambos estejam mais conscientes de seus problemas. A fatalidade do tráfico então revelará sua verdadeira face com a morte do traficante e de mais alguém que Acerola e nós espectadores supomos ser a sua irmã, chegando-se ao clímax de tensão do filme. A descoberta de que Mirca está a salvo, de que ela havia abandonado a relação com o traficante, inicia o fim desta linha narrativa que tem por cabeça a relação com o tráfico, automaticamente resolvendo a outra linha narrativa, que tem por foco a amizade entre Acerola, Laranjinha e os Babões.

A narrativa caminha para uma solução onde Acerola e Laranjinha reatam a amizade forte em torno de um ponto de vista comum, contra as adversidades, longe do tráfico e de sua promessa de poder. A singularidade da visão de cada um dos garotos a respeito do tráfico conflita e muda ao longo da narrativa, o que colabora para um aprendizado social mais amplo, que os dois personagens partilharão ao final do episódio. O tráfico é assim o grande obstáculo aos objetivos dos pequenos heróis, que triunfam sobre as adversidades externas. Quando Acerola é seduzido pelo tráfico, Laranjinha logo de cara aponta os problemas que isso gera. Quando se distancia, o tráfico se impõe como barreira para o alcançar de seus objetivos. O traficante ou o seu envolvimento com o traficante é punido com algo que lhe aconteça de mal – mesmo que o mal não se efetive, que seja apenas um susto. A moral final é a de que o tráfico não vale a pena.

A existência de um pólo mais permissivo, mais seduzível pelo tráfico, e outro mais resistente, permite tratar de uma complexidade da relação dos jovens com o crime, que envolve dosagens variadas e combinadas de sedução e recusa. Essa complexidade da relação, colocada pela combinação dos diferentes interesses de cada personagem e pela modificação destes no tempo fornece complexidade à narrativa, ainda que sempre fique clara a divisão bem e mal, sem dar vazão a ambigüidades. Ao longo da primeira temporada Acerola e Laranjinha trocam de posição, mas o conflito entre um personagem mais vulnerável à sedução do crime e outro mais resistente é uma polarização básica que persiste.

Assim, no primeiro episódio é Laranjinha que vai atrás dos traficantes para conseguir o dinheiro para o passeio da escola de Acerola, enquanto Acerola se vê mais resistente e preocupado com esse tipo de envolvimento, o que é revelado em falas em cena, mas sobretudo em voz *over*. No terceiro episódio, Acerola consegue ser empregado como carteiro da comunidade, sendo o patrão o chefe do tráfico. Ele chama Laranjinha para ajudar, que

aceita achando que o trabalho fora dado pelo presidente da associação. Quando descobre a mentira do amigo, tenta sair do emprego, mas não consegue mais. A voz over perde lugar na construção da polarização entre a conduta de cada um, sendo mais escassa e se colocando de maneira mais simples como reforço de momentos chave da narrativa, mas as falas dos garotos pontuam bem esta tensão.

Mesmo em episódios cujo tráfico não é o antagonista principal, ele é paulatinamente evocado como imperativo no cotidiano. No quarto episódio, que gira em torno de paralelismos entre Laranjinha e um personagem de classe média, João Victor, a narrativa sai do espaço da favela e vai para o asfalto, onde o encontro entre os personagens acontece, e dessa maneira o tráfico é somente evocado no medo de João Victor de bala perdida. Por outro lado, o crime e a violência aparecem na figura de Duplex, um amigo de Laranjinha que mora nas ruas depois de sua família ser expulsa da favela pelo tráfico, e que aprendeu a se virar no asfalto através da intimidação e do roubo. Esse amigo pressiona Laranjinha a fazer o mesmo para se dar bem, o protagonista chega a ensaiar algo semelhante, mas não toma coragem, pensando nas palavras da mãe. Assim o conflito com o crime e a tentação que apresenta continua como importante teste de caráter dos garotos, que ao final reafirmam uma certa ética, afastada do código de conduta dos bandidos que a todo tempo se impõe.

No segundo episódio, é interessante que a singularidade da visão de cada um dos garotos a respeito do tráfico conflita e muda ao longo da narrativa, o que as faz colaborar num aprendizado social mais amplo, que os dois personagens partilharão ao final da história e que os move em direção à virtude, após acertos e erros. A voz over é importante neste sentido porque existe como uma “narração da experiência” a partir de suas aventuras, que narra de dentro um processo de aprendizado, que os move a reafirmar ao final do episódio quais as escolhas certas.

Essa narração, que vai aos poucos afirmando a elaboração de uma conduta com base na experiência, é central em toda a primeira temporada e recurso comum nos anos seguintes, mesmo quando seja proferida por um personagem só, como é o caso do terceiro episódio. Se eles experimentam o erro, a regeneração é sempre certa e valorizada na voz over.

No início do episódio *O cunhado do cara*, Acerola perde o tênis tomado pelos garotos. Está dada uma privação que será facilmente solucionada quando o garoto se aproxima do tráfico. O desejo de consumo é verossímil e legítimo para um adolescente qualquer, ainda mais para um garoto que se viu privado de qualquer calçado, aparecendo aqui como símbolo de acesso a um mundo que é diferente do das privações que vive. Faz parte de vestuário de primeira necessidade, mas também pode ser símbolo de status, de poder.

Entendemos porque o personagem se permite seduzir pelo tráfico, numa situação que alude aos milhares de jovens que acabam por entrar para o crime, tratando o tráfico e uma sociedade de consumo como problemas atuais articulados.

Naquele meio, porém, é fácil perder o que se conquistou para aquele que não tem proteção. A escolha do personagem pelo caminho do tráfico é punida na narrativa com a proximidade da morte de um ente querido. E então nosso herói se distancia deste mundo. Como efeito lógico e moral da narrativa preferimos vê-lo sem o tênis, mas longe do tráfico, como acontecerá na cena final. Melhor um tênis vagabundo se a diversão for boa. O futebol no campinho na cena final do episódio aparece como a possibilidade de diversão honesta, a possibilidade de felicidade longe do campo do consumo, fechado para o garoto pobre. A presença dominante do céu no plano figura esse desejo de liberdade. A tônica é de alegria. Ainda que haja um tom sutil de melancolia, a narrativa não enfatiza que voltamos à situação do início do episódio e esquecemos que o jovem permanece destituído materialmente e que permanecemos numa sociedade de consumo.

Na estrutura de envolvimento emocional da cena, é sintomático que a morte do traficante passe como um fato qualquer, como outros. Apenas a morte da irmã, que se encontra fora da estrutura criminoso e que portanto é “inocente”, poderia ser lamentada. No seriado apenas os sujeitos honestos, os moradores comuns da favela, podem ser percebidos em sua humanidade.

Infância

A ênfase no aprendizado da experiência se articula à figura da criança ou do jovem como cerne da esperança e da recuperação social. A construção da empatia com relação aos personagens, o universo infantil e esse caráter de “aventuras urbanas”, apontados por Mônica Kornis em relação à segunda temporada da série,⁸⁰ aliviam a tensão social que na primeira temporada da série se desenrola no conflito com o crime ou no contraste social das classes (como é característico do quarto episódio). Apesar do ímpeto imagético descritivo da favela precária e da falta de dinheiro constante, não há uma politização dos problemas caracterizados, que são tomados como dado. O foco está na força que o senso moral pode exercer sobre os garotos, cujo caráter estabelece para eles um ganho de autonomia para a sobrevivência num meio cruel, dado e imutável.

⁸⁰ KORNIS, Mônica Almeida. “Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.37, jan/jul 2006.

Há um tratamento visual que estiliza e marca muito a diferença e o contraste social, como saturação de cor, paralelos de situações brancos ricos e pretos pobres, repertórios definidos de fala, musicalidade e modos de vida contrastantes, muitas vezes estigmatizados, com certa glamourização do cenário pobre ou certa idealização da favela que aparece nos diálogos, na voz over, na animosidade e sensualização dos corpos. Mas o conflito e o contraste são criados dentro de uma chave de identificação (porque tomamos seu ponto de vista) e não de alteridade e neste sentido os personagens, apesar de seu aparato de situações, fala e movimentos próprios funcionam na direção da construção de histórias “universais”, ainda que coloradas por um tom local.

No seriado como um todo, a existência das crianças como protagonistas permite um experimentar de diversas situações da vida do morro. Elas passeiam mais livremente e brincam com as posições sociais que constituem a vida na favela, sem que dêem passos irreversíveis, sem a fatalidade das escolhas da vida adulta. Eles são indivíduos dotados de características próprias, mas podem ainda experimentar diversas possibilidades da vida na favela, o que permite um desenrolar narrativo singular para cada um dos episódios da série.

A questão do menor do meio urbano é um tema recorrente na cinematografia brasileira quando se discute a problemática social, sendo possível destacar *Rio Zona Norte*, *Rio 40 graus*, *Fábulas*, *Couro de gato*, *Pixote*, *Como nascem os anjos*, entre outros. *Cidade dos Homens* dialoga portanto com essa herança, ao mesmo tempo em que se debate com a figura do problema social da infância na TV, cujo maior apelo é o anual *Criança Esperança* da Globo.

Numa avaliação da preponderância da figura do ressentimento no cinema brasileiro contemporâneo, Ismail Xavier destaca a figura da criança como ponto de fuga e o associa a uma tendência mundial:

“Inocência somente na figura do infante, espécie de reserva do que ainda pode gerar compaixão, encarnar valores, prometer; personagem por isso mesmo central no cinema mundial contemporâneo, cujo lema parece ser: a criança é o universal que nos resta”.⁸¹

E de fato, a série vai aos poucos perdendo o brilho conforme os garotos crescem, perdem a inocência e a ingenuidade. A primeira seqüência do filme *Cidade dos Homens* é figurativa deste sentido, na medida que escurece os tons da fotografia ao recuperar seqüencialmente as distintas temporadas em que os garotos sucessivamente crescem.

Num dos episódios de *Cidade dos Homens*, os meninos, em busca de trabalho tornam-se carteiros e defrontam-se com o tráfico; no outro são estudantes que buscam às suas

⁸¹ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, *Praga – Estudos Marxistas*, v.9, junho 2000, p. 132.

maneiras, compreender uma questão de história do Brasil e arranjar dinheiro para uma visita escolar a um museu; no outro um deles aproxima-se do tráfico e começa a viver privilégios e problemas; no outro são meninos que mendigam nas ruas do Rio, para lembrar os episódios da primeira temporada. Em cada um dos episódios encarnam, sem deixar de ser eles mesmos, personagens que tematizam, de maneira mais ampla, problemas sociais das periferias urbanas brasileiras.

O tempo das histórias vai de um a alguns dias, o que circunscreve as histórias no cotidiano e os personagens como heróis do cotidiano nas favelas de hoje. Não é uma história de grandes movimentos do tempo, então a problemática social toda aparece como dada e imutável. As transformações só podem se dar na pequenez da vida de garotos, em suas escolhas e desafios, e isso os move diretamente para um campo dos valores que consolidam ao final de cada episódio a partir de suas experiências de confronto com o mundo. É no fluxo da vida cotidiana que aparecem encantamentos, decepções, enfim, movimentos de vida significativos. É a história de garotos que está sendo contada e não a história dos morros, ou a história do tráfico, ou de qualquer outro elemento que seja constante na série. Isso é um elemento diferente do filme *Cidade de Deus*, que inspira a série e que compreende um período de transformação da história da cidade, do bairro e dos tipos sociais que o habitam.

Os três episódios da primeira temporada, que se passam no morro, enraízam o espaço da favela na cidade do Rio de Janeiro ao tomar de cima sua paisagem natural, aliviando os personagens do confinamento ao dispô-los na cidade maravilhosa. As péssimas condições urbanas do lugar são então um pouco esquecidas, retomando numa nova configuração o idílio do samba de morro, de recanto comunitário que vingou no cinema em tempos idos, o que é reforçado pela vivência infantil das personagens daquele mundo. Há em alguma medida um bucolismo, um sentido de conservação da vivência em comunidade, antagônica à cidade, que é construída no imaginário dos morros cariocas. A paisagem, os animais, a brincadeira ao ar livre liberam, ainda que em pequena escala, o peso da inexistência de ordem no espaço da favela. O morro e sua ausência dos parâmetros de ordenamento da vida da cidade moderna, se equilibra por esse quase retorno à vida comunitária. A presença de animais soltos no espaço da favela, bem como a paisagem natural, marcam um pouco a oposição que o espaço representa à civilidade e modernidade da cidade, que tem como marca o banimento de seu espaço do que pode ser identificado à natureza, que deve ser domesticada, dominada, controlada. São elementos simbólicos que se configuram como mais um indício da desorganização daquele espaço e da diferença do que foi sendo construído como o imaginário da cidade moderna ideal.

A tensão psico-social e a assertiva moral

O problema de natureza social da atual situação das periferias brasileiras é tratado sob o viés psico-social das expectativas, desejos e desafios que o jovem encontra ao se deparar com seu meio de sociabilidade e condições de vida. E essa problematização é realizada de maneira a abranger a complexidade do processo psicológico que atrai os jovens ao tráfico. A escolha das crianças como protagonistas e o foco na periferia isolada do resto do tecido social demonstram ser esse o objetivo da série.

Incomoda um pouco a naturalização, ou a maneira estática como os problemas sociais mais amplos são tratados, sem problematizar a origem ou as causas dessa situação que afeta aos protagonistas. Isso se agrava um pouco ao pensarmos que se trata de uma série que tematiza os diversos problemas sociais daquela realidade específica, apostando num tipo de realismo peculiar, e a invisibilidade que a TV lhes confere. Violência, tráfico de drogas, carência material, desejos de consumo, relações de poder são os temas comuns à série, mas no conjunto da primeira temporada ainda são tematizados o precário ensino público brasileiro, o preconceito racial e social, o dilaceramento das estruturas familiares, a organização comunitária, a precariedade da moradia, a gravidez na adolescência, entre outros.

Os problemas se tornam de impacto individual e sua solução no interior da narrativa é de ordem moral, de escolhas individuais entre a virtude ou o vício. A narrativa funciona de modo a restabelecer a alegria dos personagens e resolver suas dificuldades individuais, sem que os problemas sociais se alterem, atestando-os apenas como fatos de um pano de fundo que fica pra trás ao fim do episódio. De todo modo são reafirmados alguns valores, em geral vinculados a uma idéia de cidadania,⁸² valores que na perspectiva construída pela série aparecem como o único recurso frente à realidade desigual e à perspectiva de imutabilidade dessa paisagem.

O diagnóstico permanece triste, mas o final é feliz. E esse esquecimento final dos problemas não é tratado com ironia, não é problematizado, nem lamentado. Aqui podemos lembrar as considerações de Bordwell sobre o final clássico, quando lembra o que Parke Tyler enfatiza ser um reajuste arbitrário da história, puramente convencional, de lógica infantil. Bordwell ressalta o esquecimento de questões secundárias do filme, que podem ficar sem serem resolvidas, desfavorecidas pelo objetivo de finalizar a narrativa com um epílogo, uma

⁸² Essa associação do seriado com uma pauta da cidadania no universo televisivo está em KORNIS, Mônica. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 215-238.

breve celebração da estabilidade conseguida pelos personagens principais. Uma norma extrínseca ao filme o move em busca de um epílogo coerente. Diz o autor: “Talvez em vez de *conclusão*, seria melhor falar de *efeito de conclusão*, ou inclusive, se a tensão entre assuntos resolvidos e irresolvidos parece forte, de *pseudo-conclusão*.”⁸³

O peso da opção pela estrutura narrativa clássica, a ênfase na agilidade do desenrolar da ação, o relegar a segundo plano a discussão dos problemas que envolvem a representação destes dilemas brasileiros na textura do próprio filme, aparecem como elementos que, combinados à história escolhida, mantém alguns problemas não resolvidos na representação da periferia e da configuração social brasileira. Frente à invisibilidade, fora do noticiário policial, dessa população que mais sofre com nossa configuração histórica e a ausência de uma problematização mais funda destes problemas, características da TV brasileira até então, o seriado parece trazer enormes avanços. Mesmo na recente novela *Duas Caras*, que tem parte da suas histórias desenvolvidas num cenário de favela, a periodicidade diária do programa não foi suficiente para tematizar na sua narrativa os problemas sociais da favela, que foram quase que inventariados ao longo das temporadas de *Cidade dos Homens*. Mas não há um aprofundamento das questões.

Sua aposta em dados imagéticos visíveis e articulados numa linguagem própria alia-se a um inventário de problemas sociais, muitas vezes não aprofundados, mas que aparecem num pano de fundo geral, como é o caso, por exemplo, do problema educacional tal como aparece no primeiro episódio da temporada - refletido do ponto de vista da distância entre os conteúdos das disciplinas e a vida dos garotos, mas esquecido em seu problema como instituição estatal burocratizada, carente de recursos, de professores mal remunerados e qualificados. Neste sentido os temas não são esgotados em sua complexidade, um pouco escamoteados que são por soluções de roteiro inteligentes no desenvolvimento dos personagens e seus dramas pessoais em ação, mas apontados como uma pauta de discussão sobre a periferia. Permanece em aberto um aprofundamento desta problematização iniciada na série, que é urgente para o debate social.

Por um lado o voyeurismo de mergulhar no universo de um outro, universo restrito aos moradores das favelas dos morros cariocas. Isso corresponde a um universo do estilo, que demarca as diferenças e insiste em verossimilhança, que sinaliza uma configuração espacial da favela que é singular e desordenada. Por outro a construção de personagens dentro dos moldes dos heróis clássicos, com histórias de amor e barreiras por enfrentar para que tudo

⁸³ BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, p. 159-160. O comentário de Parke Tyler citado por Bordwell está em *The Hollywood Hallucination*, New York: Simon and Schuster, 1970, p. 177.

termine bem. Isso num plano narrativo, que busca fluência em movimentos e temas gerais da vida. E por outro lado, abrindo pra um universo de valores de nossa sociedade e de nosso contexto histórico, a idéia de regeneração, a valorização desta fala do outro, a celebração do trabalho para a dignidade, a posituação do universo “social da periferia”, que em última instância está em consonância com a pauta de cidadania e solidariedade atual, de grande valor no mercado.

Corpos e câmera nas vielas

Mas há toda uma maneira de trabalhar essa idéia de *vivência* de uma experiência. O enquadramento em *O cunhado do cara* marca desde a primeira cena o que será uma constante estilística do filme. Apesar dos planos de paisagem da favela, que ocupam espaço autonomo na montagem, são poucos os planos gerais durante as cenas. Os personagens são predominantemente tomados de perto, numa câmera dinâmica, enfatizando espaços pequenos, bastante ocupados e caóticos. Neste espaço os personagens se movem com destreza e naturalidade, conferindo realismo e espontaneidade à interpretação dos atores. Entre eles e a câmera haverá sempre a presença de obstáculos espaciais, próprios da arquitetura da favela, e de figuras humanas que seguem suas atividades neste espaço, caracterizando uma ambientação humana verossímil. O próprio espaço é dramatizado, tematizado e elaborado como cenografia marcante.

A locação das filmagens no morro, que *Notícias de Uma Guerra Particular* sugere como possibilidade (o mesmo morro Santa Marta, inclusive) e que *Cidade de Deus* estabelece como paradigma no retrato da periferia, entra de maneira a fornecer riqueza com a singularidade das soluções arquitetônicas da periferia, ao mesmo tempo em que exige da equipe de filmagem criatividade para se locomover e filmar nos espaços de difícil circulação.

Há uma plástica de sobreposições, de entrecortamento de partes de pessoas e objetos, sempre em movimento no plano. O close da câmera busca a personagem, mas nessa busca marcam presença fios elétricos, paredes que não se sabe exatamente o que erigem, pessoas em movimento. A paisagem composta é de pedaços destes materiais que edificariam as construções urbanas: tijolos à vista, cimentados, lajes, fios, ferragens, areia, paredes pintadas ou não, degraus, madeirites, plásticos de toldo, placas escritas a mão. Marcam o plano, atrapalhando a imagem limpa da personagem, mas a localizam no espaço real da favela e dão verossimilhança ao desempenho físico do ator. São objetos documentais, ainda que bastante cenográficos, que vinculam a ficção a um espaço real, enfatizando determinados aspectos

desta realidade. Diversos espaços vão sendo caracterizados desta maneira, compondo ambientes deste lugar maior que é a favela - botecos, com seus fliperamas e vitrines de doces, escadões e vielas com grandes “gatos” na fiação elétrica, grandes lajes no alto do morro onde se faz churrasco, pequenas salas apertadas com sofá e TV, portas de entrada das casas e janelas por onde se comunica com a rua e com a vizinhança, por onde os garotos são sempre convidados à rua (ou às vielas, na medida em que na favela composta pelas imagens deste episódio, tomadas no morro Santa Marta, não figuram ruas).

Vale destacar que esse cenário singular da favela composta de vielas, típica dos morros da Zona Sul carioca é o que impera nos filmes “*favela situation*” brasileiros. Mesmo em *Cidade de Deus*, o bairro de paisagem horizontal e de grande diversidade em sua configuração espacial que dá nome ao título, aparece no tempo histórico diegético mais recente do filme (que no livro, Paulo Lins denomina o tempo da “neofavela”) como favela de vielas, sem ruas, bastante próxima à configuração do morro de *Cidade dos Homens*.

Os próprios personagens têm gestos, fala e fisionomia bastante próprios. São espontâneos, desenrolados, cotidianos, descerimoniosos, no que poderia ser caracterizado como um fleugma próprio dos garotos cariocas de periferia, resultado do aproveitamento criativo do repertório corporal e verbal cotidiano dos não atores locais, escolhidos como protagonistas e personagens da série. A câmera, construindo primeiros planos móveis e rápidos, caracteriza estas fisionomias e gestos, enfatizando seu aspecto dramático numa coreografia da relação entre câmera, corpos e objetos, ritmada e musicalizada com colaboração de uma montagem bastante dinâmica. Dá-se um jogo bastante entranhado dos espaços-corpos, compondo uma circulação e movimentação vivaz, e uma agilidade dos corpos nos becos, escadões e barracos, bem ambientados aos obstáculos espaciais próprios daquela configuração urbana. Desta maneira, paisagem física e humana se inveteram, se radicam uma na outra, num recurso que é aproveitado de maneira eficiente para uma linguagem rápida e ágil da montagem de ação. A instabilidade da câmera segue essa movimentação desenrolada, informal das personagens no espaço, tentando adquirir uma destreza no movimento semelhante a dos corpos, que se influencia pela disposição espacial. Instabilidade do movimento e proximidade com os objetos filmados se colocam como a relação possível naquele espaço, fazendo o movimento, enquadramento e posicionamento de câmera parte da composição da paisagem. A câmera fica “em situação”.

Rubens Machado Jr., em “Passos e descompassos à margem” argumenta a “inobservância gestual” e o convencionalismo dos gestos em nosso primeiro cinema e defende a apropriação criativa do descompasso entre o gesto espontâneo e o artificial,

importado, como ponto forte de algumas produções posteriores, nas chanchadas. Discutindo este desajuste como uma possível marca de uma tradição cultural o autor afirma: “É preciso levar em conta que a linguagem do cinema se vincula à gestualidade não apenas pelos corpos enquadrados, mas também pelos corpos sugeridos nas falas, evocados na trilha sonora, pressupostos pelo tipo de posição e movimento de câmera, de decupagem, de ritmo, de montagem, etc. Toda problemática dos hábitos e dos costumes sociais se exprime nos gestos assim plasmados (...).”⁸⁴ Em *Cidade dos Homens*, esse descompasso é inexistente, pelo contrário, a eficácia da espontaneidade gestual dos atores e seu aproveitamento inventivo por recursos técnicos próprios do cinema e da linguagem dos programas televisivos mais modernos, que se tornam cada vez mais ágeis, como preocupação latente do programa, nos leva a pensar essa articulação como uma marca distintiva, se não uma de suas inovações e proezas. Some-se ainda o aproveitamento do repertório de fala próprio dos garotos moradores dos morros e se tem certa desenvoltura numa linguagem bastante singular.

Esse intrincamento e colaboração particular de diversos aspectos cênicos e cinematográficos uns com os outros tem por resultado um efeito de composição bastante próprio e contrastante com os padrões de representação predominantes na ficção televisa – em geral com cenas gravadas em estúdio, predominantemente internas, com câmera estável e decupagem clássica. A estabilidade do uso dos novos recursos ao longo da série, guardadas certas modificações de episódio para episódio certamente advindas de certa liberdade de cada diretor, conferem unidade ao projeto.

A destreza na relação corpo-espço-câmera colabora ainda com um recurso de ordenamento do tempo narrativo, onde a montagem enfatiza a continuidade e a sensação de um fluxo único e ágil de acontecimentos, contribuindo para construir a fluidez dos movimentos e gestos dos personagens. Apesar da câmera marcante, o efeito não é o de uma consciência fílmica da mediação do aparato. Pelo contrário, confere efeito de continuidade e agilidade narrativa, fazendo predominar o curso da ação em detrimento de uma experiência reflexiva que possa se dar conta da rica caracterização do espaço. A experiência sensorial da periferia aparece então como a tônica mais imediata deste realismo particular, deixando latente, mas em segundo plano, um senso mais amplo do conflituoso espaço físico e social em que se insere. Os elementos da realidade do mundo são mobilizados por recursos próprios do

⁸⁴ MACHADO JR., Rubens. “Passos e descompassos à margem”, *Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v.8, n.15, jul/dez 2007. A idéia de observação dos gestos e da relação dos corpos no espaço são originárias deste texto do autor.

cinema, de maneira que se faça sentir a experiência de uma vivência daquela realidade originária.

Pode ser importante citar Antônio Cândido em “O discurso e A cidade”, coletânea de ensaios organizados sob a preocupação do autor com o que chamou de “redução estrutural”, processo que faz da realidade do mundo e do ser componentes da narrativa ficcional literária, construindo o universo próprio e autônomo da obra: “a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais de sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura”.⁸⁵ Sugere-se assim que a impressão de realidade esteja calcada na articulação coerente do mundo ficcional através das formas próprias de cada meio artístico, mais do que no compromisso documental.

Mas certamente no campo cinematográfico, a “evidência de realidade” que se coloca no processo fotográfico e através do movimento colocam novos desafios à representação. De todo modo, um certo tratamento documental parece de extrema importância na série. Para além da locação num morro e dos atores locais, parece haver também um grande arranjo criativo sobre uma prévia etnografia do modo de vida e dos hábitos dos morros cariocas.

Deslocando um pouco a discussão, é notável um desenvolvimento a partir da década de 80 de vários trabalhos de fôlego da antropologia urbana brasileira que tomaram a periferia das grandes cidades como objeto e local de pesquisa. Com o surgimento de um olhar antropológico sobre a periferia emergiu também uma atenção às formas e redes de sociabilidade, ao modo de vida, à dimensão cotidiana e às representações simbólicas ali gestadas. A este respeito escreve Heitor Frúgoli Jr.: “na ótica de tais pesquisas, a periferia revelava-se não apenas um lugar urbano específico marcado pela distância das áreas mais centrais, pela pobreza e pela carência de equipamentos coletivos, mas também um local de prática de formas peculiares de relações de sociabilidade, modos de consumo e lazer, bem como de representações da política. Tais fenômenos a abordagem marxista não podia elucidar, dadas as diferenças e distâncias irredutíveis entre cultura e ideologia, uma vez que a primeira envolveria sistemas simbólicos (absorvidos e recriados nas práticas sociais) marcados por múltiplas determinações.”⁸⁶

Esta mudança de olhares sobre a periferia talvez seja interessante no sentido em que o pensamento social parece encontrar eco nas cinematografias. Como exemplo é possível talvez resgatar *Wilsinho da Galiléia*, que sugere uma determinação social macroestrutural para a

⁸⁵ CANDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, p.10.

⁸⁶ FRUGOLI JR., Heitor. “O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia”, *Revista de Antropologia*, vol. 48, n.1, São Paulo Jan./Jun 2005.

violência e delinqüência de um jovem criminoso da periferia de São Paulo. Num panorama mais recente, por outro lado, é patente a participação de antropólogos nas equipes de produções recentes que tomam a periferia como foco. É o caso de Paulo Lins, que apesar de formado em Letras, participou como assistente de pesquisa antropológica sobre criminalidade nas favelas do Rio de Janeiro por mais de oito anos, lançando posteriormente o romance *Cidade de Deus* e participando como roteirista de filme homônimo e da série de TV *Cidade dos Homens*. Também o programa *Central da Periferia* teve como fundador o antropólogo Hermano Vianna, que na década de 80 pesquisou o universo do funk nos morros cariocas. É possível identificar em *Cidade dos Homens* ecos deste referencial antropológico e de uma pesquisa etnográfica em seu tratamento sobre a periferia.

Uma estética da saturação?

Sobre o “aspecto realista” do filme *Cidade de Deus*, no que tange seu trabalho singular com os atores amadores provenientes de comunidades pobres cariocas, comenta Lúcia Nagib:

“Platéias do Brasil e do mundo se deixam fascinar pela ‘autenticidade’ de crianças e jovens que trazem estampada no rosto a sua origem, que é a mesma de seus personagens: a favela. A aparição em carne e osso desses favelados legítimos, em suas variações de moreno e negro, sua beleza rude freqüentemente seminua, sua existência tanto mais enfática quanto mais curta, como que acentua sua veracidade e lança a história fictícia de volta a suas bases reais. Sem dúvida, estamos diante da qualidade revelatória de um “real escondido” que outrora distinguiu os filmes do neo-realismo, mostrando as ruínas da guerra, ou do cinema novo, mostrando a miséria do sertão. Mas, como não se trata de um documentário, e os atores não são e nem poderiam ser os bandidos que representam, fica desde logo descartado o puro e simples decalque do real como base do aspecto realista.”⁸⁷

O próprio preparador de ator do seriado e do filme *Cidade dos Homens*, Christian Duurvoort, que foi assistente da preparadora de elenco Fátima Toledo em *Cidade de Deus* e que comenta o trabalho em seu blog, sugere algo semelhante: “O fato dos atores pertencerem ao universo retratado facilita o trabalho da direção na medida em que eles correspondem imediatamente à expectativa do público quanto imagem que se tem do lugar a ser retratado. *Mas não resolve os problemas da dramaturgia*”(grifo nosso).⁸⁸

Seguindo o comentário do intenso processo de treinamento de elenco do filme *Cidade de Deus*, com vistas à naturalização da representação, Lúcia Nagib conclui: “o esforço de apuro técnico logo evidencia como insuficiente a identificação direta do aspecto realista com

⁸⁷ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁸⁸ <http://atorimaginario.wordpress.com>, acessado em junho de 2009.

a matéria-prima humana. Tudo leva a crer que a sua fonte principal está na forma.”⁸⁹ A autora identifica o trabalho formal do filme como um projeto de adaptação da linguagem desenvolvida no livro de Paulo Lins - ágil, reduzida, cheia de preconceitos, das “balas atravessando os fonemas”, que revelam “uma cultura sem tempo ou espaço para reflexão”,⁹⁰ do ritmo alucinante e violento da modernidade na periferia do capitalismo - para os vários componentes da enunciação fílmica.

Numa análise da seqüência inicial de abertura do filme, a da perseguição da galinha, a autora identifica como a montagem constrói toda uma rima visual de objetos cortantes (a lâmina, o bico e unhas de galinhas, os dentes de Zé Pequeno) com centralidade na metáfora da faca e sua prerrogativa de violência e morte. O corte seco de planos de detalhe traduzem na forma a agressividade das imagens, sem perder de vista a continuidade narrativa. Partindo desta cena, conclui: “A violência da linguagem aqui conformada torna-se tão ou mais palpável que a violência das ações fotografadas. (...) É a violência da forma, sobretudo da montagem, a mais contundente”.⁹¹

Se é possível atribuir ao cinema uma capacidade de lhe fornecer uma impressão do real mais viva que o próprio real, é porque o aspecto realista não está puramente no decalque da realidade na imagem, como se coloca na discussão do caráter ontológico da fotografia, mas porque há o caráter subjetivo de apreensão do real, que o cinema é capaz de traduzir através de seus procedimentos técnicos.

Arlindo Machado destaca dentre as “formas expressivas da contemporaneidade”, a presença de uma “estética da saturação, do excesso (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo)”, onde simultaneidade, multiplicidade e velocidade são elementos constitutivos da ordenação dos elementos audiovisuais.⁹² Esta “saturação” é uma das características que levantamos em relação à *Cidade dos Homens*. A linguagem saturada da imagem de *Cidade dos Homens* funciona de maneira a imprimir na sua seqüência de imagens e sons, não só um decalque da realidade, como fica acentuado na locação nas favelas e pelo uso de atores não profissionais locais, mas permeá-la de filtros subjetivos que buscam evocar nossas condições de percepção das situações, o que se faz particularmente na fotografia e montagem.

⁸⁹ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.147.

⁹⁰ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 145.

⁹¹ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 148.

⁹² MACHADO, Arlindo. “Formas expressivas da contemporaneidade”, In: *Pré-cinemas e pós-cinemas*, pp. 236-261.

A fotografia de *Cidade dos Homens* é bastante estilizada, com manipulação expressiva de elementos como o enquadramento variado e dinâmico; a iluminação buscando a luz natural dos ambientes; a disposição de zonas escuras bastante presentes nas vielas dos morros; a granulação das imagens nos ambientes com pouca luz; o contraste marcante que destaca a pele negra dos atores; o colorido exacerbado da paisagem da favela e do morro na Baía de Guanabara; filtros de cor variados. No campo da edição, é notável como os procedimentos fotoquímicos da imagem se aliam aos digitais, e ainda a outros pictóricos da animação. Aos procedimentos da edição linear se somaram aqueles da edição não linear (controle de cor e alterações da textura de imagem, seccionamentos de tomadas, recortes e colagens, etc.), radicalizando as possibilidades da enunciação através das possibilidades dos meios expressivos particulares do cinema digital. Assim é possível promover uma grande sorte de transformações e enxertos na imagem e no som para depois devolvê-los a um estado pretensamente realista. Se há esta presença da “realidade” em *Cidade dos Homens*, ela é certamente fruto de um trabalho de construção extremamente elaborada de saturação da imagem.

À saturação por simultaneidade soma-se o ritmo acelerado da montagem, de planos curtos e cortes sucessivos, que certamente dialoga com a percepção da aceleração do tempo que filósofos como Jameson e Virilio,⁹³ entre outros, já destacaram como constitutivos da experiência da vida moderna. Assim é possível pensar que a agilidade contribui para a impressão de real, tal como inculcado na percepção contemporânea.

É certamente na articulação destes procedimentos que emerge o sentido do termo que passou a ser popularmente usado para denominar o efeito de filmes como *Cidade de Deus* como “hiper-realista”, que transfere para a forma o sentido daquilo que busca se construir na imagem como vinculado ao real. Mas se é comum ver críticos e analistas de cinema utilizando do termo para falar da proposta estética presente em filmes como *Cidade de Deus*, é mais difícil encontrar entre eles uma conceituação do termo.⁹⁴

⁹³ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007; _____. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997; VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

⁹⁴ Particularmente seria interessante demarcar o quanto o uso do termo se relaciona com o conceito de hiper-real que aparece no trabalho de filósofos da contemporaneidade, como Jean Baudrillard e Paul Virilio, onde a questão está vinculada a uma progressiva desaparecimento do real em detrimento desta nova esfera, o que porém está fora do escopo analítico deste trabalho. É possível ver ainda a idéia de hiper-real destes autores como análoga à idéia de espetáculo de Guy Debord, ainda que se inscrevam em tradições de pensamento distintas. O trabalho de Simone Barbosa busca levantar alguns pontos iniciais para o debate. Cf. BARBOSA, Simone Koff. “Simulacro como sedução no cinema: Análise filmica de Antes do Amanhecer e Antes do Pôr-do-Sol.” Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Outubro de 2008.

A promessa de Buscapé

Os protagonistas Acerola e Laranjinha, personagens bem desenvolvidos e que encontram ressonância na ótima interpretação dos atores, não enfrentam grandes contradições. A dúvida a respeito do caminho a seguir sempre encontra uma resposta em finais que celebram a reabilitação destes sujeitos que por força das circunstâncias beiram fazer escolhas erradas.

O dilema “violência ou arte”, identificado no cinema brasileiro recente por Ismail Xavier⁹⁵, e cujo ícone se dá na oposição entre as figuras de Buscapé e Zé Pequeno, do filme *Cidade de Deus*, aqui adquire um outro caráter. Poderíamos dizer que a solução é a de uma arte do enfrentamento cotidiano da realidade social por aqueles garotos, que se salvam em suas saídas lúdicas das situações que apontam para a violência. Numa versão amena do dilema de *Cidade de Deus*, a polarização se realiza no marco da psicologia e do caráter dos próprios protagonistas, que são naturalmente bondosos, ficando a violência do tráfico eclipsada se tomarmos por comparação o filme. Como já ressaltado, o bandido violento aqui não é protagonista.

Os protagonistas de *Cidade dos Homens* parecem evocar a posição de Buscapé, de resistência ao destino do tráfico, construída como a possível redenção para os jovens daquele meio social. Mas se em *Cidade de Deus*, Buscapé é o protagonista e narrador, certamente a força do filme não está nele. Pelo contrário, é a história da bandidagem, em suas brigas internas e seu confronto com a polícia, que marca presença. A primeira seqüência do filme, retomada no clímax de tensão para o desfecho da história, onde Buscapé se vê meio ao fogo cruzado de policiais e traficantes, é emblemática neste sentido: apesar de ser o centro que articula e nos revela a cena, são as ações de Zé Pequeno que movem a trama.

Se o filme se organiza para fazer de Buscapé uma exceção em seu meio, na série os protagonistas se vestem de uma aura de representatividade da comunidade de trabalhadores honestos, são porta-vozes desta coletividade, ainda que vitimados pela violência, como que em resposta à polêmica que o filme gerou a respeito da imagem negativa que veiculava do bairro Cidade de Deus como lugar de criminosos.

Na série o narrador é também o sujeito cuja história está sendo contada, de maneira que a narração avalia, a partir do lugar legítimo de quem fala de si mesmo, a experiência que vivemos na tela junto com o personagem. Assim, *Cidade dos Homens* efetiva a promessa

⁹⁵ XAVIER, Ismail. “Humanizadores do inevitável”, *Alceu*, v.8, n.15, pp. 256-270, jul-dez 2007.

presente na figura do Buscapé de *Cidade de Deus* - o morador da favela resistente às forças sociais que o impelem para o crime e a morte - como foco central do discurso e reveste as assertivas deste personagem de legitimidade, fundada no pertencimento e na experiência.

A voz de autoridade

A sabida e difundida informação de que são os atores provenientes daquela realidade que inspira a ficção, assim como a performance consistente na representação do papel de si mesmos, parecem reforçar este panorama, colando a figura do ator à do personagem e fortalecendo a autoridade de suas falas, seu conhecimento de causa.

Como aponta Monica Kornis, numa comparação entre *Cidade dos Homens e Falcão*, *Meninos do Tráfico*:

“A filmagem em locações reais e a presença de atores e/ou diretores egressos da favela e da periferia propiciam um discurso de ‘pertencimento’ ao universo tematizado, conferindo a estas produções a aura de um registro mais verdadeiro porque originário de relatos e vivências desse mundo”.⁹⁶

A autora destaca como este movimento já havia sido instaurado com o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e depois com o filme, por onde ronda a idéia de moradores das periferias como testemunhas de suas próprias vivências. Aponta também como esse discurso jaz sobre uma ONG como a Cufa⁹⁷, onde identifica uma valorização da fala “de dentro” num lema como “fazendo do nosso jeito”. Esse discurso instauraria então esse tipo de filme como registro fidedigno da realidade, se afirmando como uma “voz de autoridade”.⁹⁸

A instância de narração over varia na primeira temporada da série - sendo dividida pelos protagonistas, como acontece no primeiro e segundo episódios, ou sendo assumida apenas por um dos personagens, como no terceiro episódio, onde fica a cargo de Acerola - porque o que importa de fato é o tipo geral que ocupa o seu lugar: o jovem homem dos morros cariocas. Da mesma maneira, apesar do conflito entre os pontos de vista de Laranjinha e Acerola no primeiro e segundo episódio, suas vozes acabam por colaborar numa mesma

⁹⁶ KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 219. A preemência desta fala “de dentro” nas representações audiovisuais sobre a periferia também é discutida em HAMBURGER, Esther. “Da política e da poética de certas formas audiovisuais”. Tese (Livre Docência) CTR-ECA-USP, São Paulo, 2008.

⁹⁷ Central Única das Favelas, organização carioca comandada pelos rappers MV BILL e Nega Gizza.

⁹⁸ KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 224.

direção da narração, cujo sentido é a experiência dos garotos em conflito com o meio social. Constrói-se assim um lugar legítimo de voz para que estes garotos falem de sua realidade. Pode-se identificar aqui um diálogo com uma política mais ampla de auto-representação, onde a legitimidade do discurso se coloca numa relação de pertencimento ao universo retratado. Assim, a “voz de autoridade” se cola à “autoridade somática” dos personagens.⁹⁹

Mas no seriado o que se vê é uma pseudo-auto-representação na medida em que são os garotos personagens de um texto elaborado numa outra instância de produção que tem um aproveitamento criativo do contexto do morro, mas não emana puramente dele. É como se os diretores, impossibilitados de falar por esses excluídos, os dotassem de fala, construída como autêntica, ainda que dentro de um domínio ficcional super-controlado. Não há porém uma vocação emancipadora na parceria, como pode-se ver em alguns filmes da década de 60, nem o cineasta se coloca junto à população excluída. Pelo contrário, a série faz questão em apontar contrastes de classe, sem que haja uma perspectiva de superação deste estado de coisas. Diante deste quadro geral de separação, no momento em que os lugares do cineasta e do personagem se sobrepõem, como na voz ensaística de Acerola do primeiro episódio, o filme ganha complexidade.

Assim, esta ligeira ambigüidade que se faz na incerteza da distinção entre aquilo que é narrador e personagem, construídos em montagem e voz, desestabiliza o princípio identitário dos sujeitos de enunciação e de suas correspondências de classe. Por outro lado, a seqüência de tom ensaístico se realiza de maneira a proferir um discurso que enfatiza o contraste de classe como dado estático, contrastando com o devir instaurado na forma. Dessa maneira se restabelece a certeza sobre a distinção não problemática entre o cineasta e o outro que representa, que se abalara sutilmente no plano da enunciação. De todo modo, é neste primeiro episódio que a primeira temporada melhor se coloca no debate sobre uma política da representação dos oprimidos que se fez no cinema e na TV, mas que ganha contornos mais claros no dilema ético do campo do documentário.¹⁰⁰

⁹⁹ Termos extraídos respectivamente de KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007 e XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹⁰⁰ Aqui o trabalho de Jean-Claude Bernadet é a referência clássica de análise, ainda que a discussão em torno do cinema de Eduardo Coutinho faça reavivar esta questão. Em Coutinho, aquele que se representa adquire um status de legítimo interlocutor, se realizando como “o perfeito acoplamento de sua ética e sua estética, a antropologia compartilhada que dela releva”. Ver TEIXEIRA, Francisco Elinando. “Enunciação do documentário: o problema de ‘dar voz ao outro’”. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Socine Estudo de Cinema III*. Porto Alegre: Sulina; 2003.

A fala “de dentro”, o ponto de vista do morador da comunidade, presente no projeto de *Cidade dos Homens* se desenvolve na esteira do que o filme *Cidade de Deus* já havia realizado, e ainda do livro homônimo de Paulo Lins, do qual Roberto Schwarz destacou o “ponto de vista interno”, ou “ponto de vista de quem era objeto do estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente (mas sem a promoção de ilusões políticas)”.¹⁰¹ No livro porém são múltiplas vozes que compõem este ponto de vista interno.

Schwarz destaca o quanto o texto que deste ponto decorre destoa da “prosa bem feita”, embora tenha um funcionamento vigoroso no conjunto, e o quanto faz parte de um “anticonvencionalismo metódico” das estratégias formais de Paulo Lins, saudando o livro como “um acontecimento” na literatura brasileira.

“Como uma ideologia entre outras, o repertório de causas naturalistas e sociológicas se integra a um tecido discursivo sem última palavra, que por sua vez funciona como elemento de um enigma mais amplo, formado pelo imenso negócio do crime, de contornos incertos, e pelo rumo da sociedade contemporânea, de cuja feição efetiva aquelas explicações não dão notícia.”¹⁰²

A “transcrição da fala popular, viva e enxuta ao extremo” faria, no romance, contraste com as diferentes narrativas modernas que incorpora dos noticiários de jornal, da terminologia policial, do relatório científico sociológico, entre outros materiais de pesquisa, ao mesmo tempo em que seria a expressão pura deste estado de coisas.

O trabalho desenvolvido com os atores em relação a suas falas em *Cidade de Deus*, de períodos curtos e sintéticos, de uso obsessivo de vocativos, cheios de gírias, de pouca elaboração discursiva, se adapta bem à inocência infantil dos personagens de *Cidade dos Homens*, mas de maneira que os exime do peso da estupidez adulta. Há na série uma ressignificação do uso da linguagem falada do filme, construída na adaptação do livro, a qual Lucia Nagib avaliou expressiva e reveladora de um Brasil contemporâneo “preconceituoso”, “de uma cultura sem tempo ou espaço para a reflexão”, de “fórmulas prontas, impregnadas de moralismo conservador”.¹⁰³ Na passagem do filme para a série um novo caráter se instaura: a inteligência compreensiva do quadro social expressa principalmente na voz over dos personagens, se revela fator de afirmação do tipo de sujeito honesto da favela que os protagonistas representam. Assim, em *Cidade dos Homens* essa “última palavra”, que

¹⁰¹ SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁰² SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁰³ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

Schwarz proclama inexistente no romance, ressurgiu no “tecido discursivo”, de maneira a imprimir ao seriado diretrizes claras para a locomoção no meio social, algo que este trabalho identificou principalmente na “narração da experiência” feita pelos personagens, que assegura o pressuposto moral como válvula de escape da ordem social pautada pelo ressentimento.

Nas falas articuladas à maneira própria de cada um dos atores, que incorporam um repertório do linguajar popular carioca, expressa-se um estilo de interpretação que busca dotar de legitimidade e de “realidade” a interpretação, o que contribui mais para a impressão de realidade que o filme gesta, do que para o reverberar das limitações sociais que Schwarz identifica na linguagem do livro.

A ética no quadro da desigualdade

Na análise de nossas séries de TV é possível aventar a construção de um espectador inscrito no filme que se liga às transformações no campo da esfera pública brasileira recente. É Miriam Hansen, em *Babel e Babylon*, quem sugere esta possibilidade analítica de relacionar a emergência do espectador com a transformação histórica da esfera pública. A autora, num debate frankfurtiano sobre a cultura de massa e particularmente num diálogo com Habermas, se vale do conceito de espectador implicado no paradigma clássico de Hollywood, tentando entendê-lo sob a hipótese de uma estratégia da nova indústria para integrar audiências diferenciadas etnicamente, socialmente e sexualmente.¹⁰⁴

Em *Cidade dos Homens*, como já foi apontado, é na conformação das mentalidades dos garotos a partir de suas experiências que emerge a elaboração de um espectador ideal amplo, dado o alcance dos valores éticos que aí se destacam. Mas ao mesmo tempo, o seriado se enraíza num contexto local de comunidades majoritariamente negras, a fala dos personagens é permeada de regionalismos, um Brasil particular é exposto, dialogando assim com a emergência do multiculturalismo enquanto valor na contemporaneidade, um pouco em resposta à “homogeneização da cultura acarretada pela globalização”, tal como nota Lucia Nagib a respeito de certo cinema brasileiro recente.¹⁰⁵ Assim, *Cidade dos Homens*, tal como a autora avalia *Cidade de Deus*, pode ser descrito como um produto ao mesmo tempo brasileiro e fruto da cultura globalizada.¹⁰⁶

¹⁰⁴ HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

¹⁰⁵ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006, p.16.

¹⁰⁶ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006, p. 21.

A autora recupera ainda a noção de Fredric Jameson de “capitalismo tardio”, que caracteriza o fim do gesto utópico, para sinalizar que o marco do cinema da retomada, a década de 1990, vem na seqüência da queda do muro de Berlim, símbolo da “vitória do neoliberalismo pós-moderno e anti-utópico”¹⁰⁷

O seriado, tributário deste processo no campo cinematográfico, sugere uma aposta na auto-elaboração ética do indivíduo. O espectador é motivado a esperar dos personagens que a direção moral que lhes orienta se faça valer para que não caiam na rede de tráfico e violência que os espreita. Os protagonistas de *Cidade dos Homens* nos dizem, em primeira pessoa e com base na experiência de vida que nos apresentam, que a saída do caráter e dos valores é possível, desejável e quase que exclusiva. Dessa maneira é possível vislumbrar um discurso antenado ao “politicamente correto” do neoliberalismo anti-utópico - que ignora a possibilidade do protagonismo social de sujeitos conhecedores de seus direitos e engajados em lutas de reivindicação e proposição política. Assim o seriado tangencia uma ideologia bem na linha de programas culturais e educativos das ONGs, ou ainda do discurso de “responsabilidade social”, que ronda empresas como a Globo, e que emergem nas últimas décadas para amenizar os sintomas da desigualdade social, mas não para combatê-la naquilo em que é estrutural.

¹⁰⁷ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006, p. 15.

Capítulo III

Antonia

Uma perspectiva alternativa?

Dada a semelhança de temática, formato e estrutura de produção, a série *Antonia* oferece um contraponto interessante a *Cidade dos Homens*. Também proveniente de uma iniciativa no campo do cinema, o projeto da série para TV surgiu no momento da finalização do filme homônimo de Tata Amaral. O filme, projeto da produtora da diretora, Coração da Selva, teve co-produção da O2 para finalização. Foi neste momento que a diretora apresentou o projeto da série à Fernando Meirelles, que encaminhou à Rede Globo através de Guel Arraes. A série, desta maneira, tomou um rumo próprio na parceria Globo-O2 e Tata acabou tendo uma presença menos incisiva do que no filme, roteirizando o primeiro episódio (junto a Elena Soarez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Luciano Moura) e dirigindo os segundos episódios da primeira e da segunda temporada.

A série foi pensada num formato à esteira de *Cidade dos Homens*: 5 episódios de 30 minutos por temporada, exibidos semanalmente às 23 horas das sextas-feiras; equipe variada de episódio a episódio, mesclando profissionais de cinema, Tv e publicidade; esquema de co-produção entre O2 e Globo. A série foi ao ar em novembro e dezembro de 2006, antes do filme entrar em cartaz, em fevereiro de 2007, apesar de ter sido realizada quando este já se encontrava finalizado. Dados os bons índices de audiência obtidos (o primeiro episódio atingiu 32 pontos no Ibope, 10 a mais do que a emissora vinha tendo no horário, e 53% de share, ou seja, mais da metade das pessoas que estavam com o televisor ligado no momento do programa assistiam à série¹⁰⁸), foi preparado um grande lançamento para o filme, com grande divulgação (inclusive nas mídias da Globo) e 125 cópias. No entanto, o filme obteve baixa bilheteria, 79 mil espectadores, o que deixou muito a desejar em relação à expectativa.¹⁰⁹ Mesmo assim, a série, que tinha tido sucesso, ganhou uma segunda temporada exibida em setembro e outubro de 2007.

¹⁰⁸ CASTRO, Daniel. “Globo toma banho gelado no Oscar da TV”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, Outro Canal, 22 nov 2006.

¹⁰⁹ “A fórmula do fracasso existe”, diz Daniel Filho”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 05 de agosto de 2007. Dados de bilheteria e cópias de outros filmes dos anos 2000 dão uma idéia do superdimensionamento de *Antonia*: *Tropa de elite*, com 140 cópias obteve 2,4 milhões de espectadores; *Cidade de Deus*, lançado com 119 cópias,

Evocando elementos semelhantes àqueles que diferenciavam *Cidade dos Homens* na programação televisiva, *Antonia* também tem protagonistas negros, realizados por atores não profissionais e tematiza a periferia. Só que agora, ao invés das crônicas do cotidiano dos dois garotos dos morros cariocas, a história se desenrola a partir de jovens mulheres cantoras da Brasilândia, bairro pobre da periferia paulistana, que buscam a realização pessoal e a sobrevivência através do grupo que dá nome ao filme e à série. Afora a mudança de cenário, impõe-se uma narrativa em torno do universo feminino e movida pela mudança da condição de vida através do talento musical. Mas as diferenças entre a série *Antonia* e *Cidade dos Homens* não param por aí.

O projeto do filme começou a ser pensado ainda antes de *Cidade de Deus*, fruto da trajetória particular de Tata Amaral no cinema e neste sentido guarda aí algumas de suas singularidades. Em *Um céu de estrelas* (1997), Tata focou a relação da cabelereira Dalva, uma mulher adulta de classe baixa, com um operário desempregado. Em *Através da Janela* (2001), trata da velhice através da história de Selma (Laura Cardoso), uma enfermeira aposentada que convive numa casa com o filho jovem. *Antonia* continua o trabalho da diretora em torno do universo feminino, dessa vez através da perspectiva da juventude, concluindo, neste sentido, o que na mídia foi extensamente chamado de “trilogia da mulher”.

A pesquisa de um longa-metragem que abordasse a juventude da periferia começou para a diretora em 1998,¹¹⁰ quando o Secretário de Cultura de Santo André, Altair Moreira, a convidou para realizar um documentário sobre a cena do hip hop no ABC. Nessa época foi pensado o projeto de *Lila Rapper*, cujo roteiro foi escrito por Jean-Claude Bernardet e Luiz Alberto de Abreu. O projeto não se desenvolveu naquele momento porque a diretora estava envolvida nas filmagens de seu longa *Através da Janela*, lançado em 2001. Terminado *Através da Janela*, Tata Amaral realizou o documentário *Vinte Dez* (2001), com Francisco César Filho, mergulhando no universo hip hop da periferia de Santo André. O curta *Juke Box* (2002) também é resultado da continuação dessa pesquisa no universo do hip hop, no qual figuram diversas entrevistas com garotas do rap, garotas negras da periferia.

Sobre a experiência de *Vinte Dez* e o surgimento do projeto de *Antonia* conta a diretora:

acrescidas de mais 25 diante do bom desempenho do filme, fechou com 3,2 milhões de espectadores. Já “O céu de Suely”, obteve 46 mil espectadores com apenas 10 cópias. Cf. “Alice na cidade”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 14 de setembro de 2008; “O maior filme de todos os tempos (da última semana)”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 13 de julho de 2003; “Segundo semestre sugere raros candidatos ao sucesso”; *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 11 de julho de 2007.

¹¹⁰ Entrevista disponível no site do filme. <http://antoniaofilme.globo.com/dowld/entrevista.doc>

“Descobrimos um rap positivo, afirmativo, que vai na contramão do que eles chamam “rap de bandido.” O rap é narrativo, tem letras imensas, sagas de gente que sofre as mazelas da discrepância social. Os personagens que conheci propunham letras que apontassem uma solução: “não basta reclamar, a gente tem que apontar solução”. Inspirada por esse leitmotiv, mudei radicalmente o roteiro, abandonei a idéia do *Lila Rapper* e escrevi o primeiro argumento de *Antonia* na folga das filmagens do *Vinte Dez*.”¹¹¹

É possível detectar uma continuidade entre a temática feminina, presente na série e no filme, e o trabalho anterior da diretora. Esse enfoque assume relevância específica em um trabalho que se insere na vertente “periferia” do cinema da “retomada”, onde domina o viés masculino. Numa outra entrevista, fica clara a idéia de *Antônia* como uma alternativa às representações do cinema - e da sociedade de uma maneira geral - que associam o homem negro à violência:

“Quando eu comecei a fazer essa pesquisa, através de um documentário que eu fiz com o Francisco César Filho, o *VinteDez* (2001), eu entrei em contato com a moçada do hip hop da periferia, eu descobri que eles estavam fartos de serem identificados com pobreza e violência. Porque a periferia, em especial o negro, ele é identificado com a pobreza, tráfico, violência. Tempos atrás, eu tomei contato com um cartaz da campanha de vacinação do Oswaldo Cruz (de 1904), que era um desenho de um negro pobre e doente. E a frase da campanha associava a doença àquele negro pobre. Isso só pra você ver como é antiga essa identificação --e que não é "privilegio" do Brasil, mas que todo o Ocidente faz: negro com pobreza, miséria, banditismo, tráfico. E eu percebi que a coisa mais importante que eu poderia dizer, que representaria aquele universo, era uma imagem afirmativa. Porque na periferia há pessoas "normais", como em qualquer lugar, lá tem classe média baixa, as pessoas estão lá, estão vivendo... *Antonia* é um filme que se passa na periferia, feito com pessoas que vivem na periferia, e é um filme menos violento do que os outros que eu fiz. Não é que não haja violência [na periferia]. É claro que existe. Mas eu percebo que existe um desejo de nós, da classe média, de falar da violência e circunscrevê-la à periferia. E isso é muito perverso.”¹¹²

Se o projeto surge de certa maneira calcado nas experiências de Tata e, portanto, com certa autonomia da discussão a respeito da representação da periferia que *Cidade de Deus* consolida logo depois, é evidente o quanto a discussão inflamou a perspectiva afirmativa do projeto de *Antônia*, que certamente passa a ser construído num diálogo com esta nova vertente do cinema nacional, enquanto proposta alternativa. É significativo, portanto, destacar a constituição própria deste filme, para depois tentar compreender como a adaptação para a televisão, num projeto herdeiro da estrutura de *Cidade dos Homens*, implica em uma recomposição do projeto, constituindo uma nova interlocução no cenário de filmes e programas televisivos sobre a periferia.

¹¹¹ Entrevista disponível no site do filme. <http://antoniaofilme.globo.com/dowld/entrevista.doc>.

¹¹² “Tata Amaral fala de Antonia. Série baseada no filme estréia dia 17 na Globo”, no site Uol Cinema, 01 nov 2006 [<http://cinema.uol.com.br/mostra/ultnot/2006/11/01/ult1783u12.jhtm>]

“Viver, vencer, cantar”

A história de *Antonia*, o filme, começa com uma apresentação de quatro jovens como backing vocals de um grupo de rap masculino. São elas Preta (Negra Li), Barbarah (Leilah Moreno), Lena (Cindy) e Mayah (Quelynah). De pronto é apresentado o sonho de poderem cantar suas próprias letras, de desenvolverem um trabalho próprio num universo predominantemente masculino, onde as mulheres aparecem como coadjuvantes. Logo surge uma oportunidade. Após o primeiro show como o grupo “Antonia”, elas vêem a possibilidade de o grupo crescer com o apoio de um pequeno produtor, Marcelo Diamante. Mas um primeiro empecilho enfraquece o grupo. Uma briga de Preta com Mayah por causa do marido da primeira, faz com que Mayah saia do grupo. O sonho das quatro cantando juntas enfrenta um desafio. Um novo ato se inicia com o show delas sem Mayah, apenas em três. Novos conflitos levarão à fragilização cada vez maior do sonho do grupo, de maneira que cada show com uma integrante a menos marca o início de uma nova situação a se enfrentar. Assim, após a apresentação do filme em que o sonho do grupo - o objetivo comum das personagens - é colocado, três blocos serão pontuados pelos shows: o primeiro sem Mayah (por causa da briga entre ela e Preta); o segundo sem Lena (cujo marido não aceita assumir o filho se ela continuar a cantar); o terceiro sem Barbarah (que vai presa por acidentalmente matar o rapaz que havia espancado seu irmão e o parceiro, levando este último à morte). Neste último bloco, em que Preta inicia cantando sozinha, o sonho fica mais distante. Preta quase desiste, mas uma carta de Barbarah, ainda na prisão, a motiva reunir as amigas para cantarem juntas. Após estes momentos sucessivos de aumento da dificuldade, a narrativa se encerra com um bloco onde elas novamente se unem, fechando a história com um show de sucesso.¹¹³ O desenvolvimento narrativo do filme é desta maneira bastante esquemático.

O roteiro garante a apresentação de inúmeros obstáculos que se apresentam ao sonho de realização artística das quatro amigas, num desenvolvimento claro, mas o fluxo narrativo é atravancado com as sucessivas suspensões do curso da história impetradas pelas cenas musicais dos shows. Apesar das cenas em que elas cantam desempenharem um forte papel na construção do sentido geral do filme e revelarem um grande talento das protagonistas como

¹¹³ É neste show final que a perspectiva do musical parece de fato se impor de acordo com as convenções históricas do gênero. Tal como afirmam Shohat e Stam: “Para Richard Dyer, os musicais de Hollywood operam uma ‘troca de sinais’ artística em que as negatividades da vida social são transformadas em positividade de transmutação artística. O musical oferece um mundo utópico de abundância, energia, intensidade, transparência e comunidade, no espaço das inadequações cotidianas da escassez, exaustão, monotonia, manipulação e solidão. Essa utopia nos dá uma sensação cinética, como expressou Jane Feuer, do que seria ‘sentir-se livre’”. SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 318-319.

cantoras, elas também provocam uma suspensão da trama, típica do gênero musical. São cenas longas e que atestam uma certa fragmentação do filme, com passagens bastante bruscas e que resultam em certa ineficácia da composição narrativa. Algumas cenas que são fortes - como a descoberta, no hospital, da morte do namorado do irmão de Barbarah que havia sido espancado e o momento em que ela vai presa - parecem incompletas dramaticamente, com corte que não costura bem o que vem depois. Cenas lentas de planos longos onde pouco acontece suspendem o ritmo de ações mais enérgicas e de montagem entrecortada. Mas apesar da fragmentação, da fruição atravancada, o filme força sua abertura e encerramento com uma certa moldura que profere um sentido garantido à sucessão frágil das cenas, calcado na experiência de superação dos problemas através do talento artístico.

No show inicial elas se apresentam na letra como personagens e o que as une é o caráter de guerreiras, lutadoras, batalhadoras, que enfrentam com coragem e garra a vida e as dificuldades. Apesar da difícil compreensão da letra particular da performance musical de cada personagem - que solam em determinados momentos da canção, à maneira própria do rap, onde cada MC conta sua experiência e profere sua visão pessoal do mundo -, o refrão é mais nítido e marca bem esse traço geral:

“Não vou desistir,
ninguém vai me impedir,
eu tenho força pra lutar,
nada pode me parar.

Não vou desistir,
ninguém vai me impedir,
Sei que é difícil pra viver,
nada pode me vencer”.

A música abre espaço para que a narrativa se instaure de maneira a testar a força destas garotas tal como dita na letra. O refrão da música final reafirma para o público e para elas mesmas (uma vez que elas cantam a música na diegese do filme), o tom de celebração da vitória e do aprendizado:

“Ô ô, Antonia brilha,
Antonia sou eu,
Antonia é você.
Ô ô, Antonia brilha,
E qualquer uma Antonia pode ser.
Viver, vencer, cantar.”

E retoma o imaginário das digníssimas lutadoras:

“Eu sei que sou capaz de *lutar*,
E com *dignidade* minha paz encontrar,
Força para resgatar,
Vou buscar música da alma.

Com *sabedoria*, eu vou *libertar*,
Eu tenho o *dom*, e sem essa *guerra* eu tenho o som,
Vim trazer de volta o *sonho de vencer*,
Vou te mostrar como *lutar*, como viver.”

A perspectiva é de afirmação destas garotas. Elas iniciam suas trajetórias como lutadoras que devem vencer os desafios da vida, resistem às dificuldades que passam, e no aprendizado destas experiências, reafirmam seus sonhos, valores, dom, força e caráter. A letra ainda evoca uma capacidade de generalização na qual o filme aposta – “Antonia sou eu, Antonia é você”, “E qualquer uma Antonia pode ser” –, que é chave essencial de envolvimento do espectador na história, e que aponta para uma lógica social em que a força do indivíduo é capaz de vencer os problemas que a vida e a sociedade lhe reservam. Essa tônica do filme será transferida à série, como veremos mais abaixo. Nessa generalização amplia-se o potencial “universal” da história das garotas.

Assim, a grande mensagem do filme se constrói em torno da elaboração ética do sujeito, que está implicada na reafirmação de valores e constituição de caráter para o alcance de objetivos pessoais de realização. Em *Cidade dos Homens* esse tipo de constituição individual dos personagens também é premente, mas ela se dá muito a partir do confronto com o problema de natureza social da situação das periferias brasileiras, tensão que o movimento de superação da narrativa de *Antonia* deixa apenas para um pano de fundo.

Cidade dos Homens não tem a mesma mensagem de celebração do sucesso de vencer na vida como há em *Antonia*. A perspectiva de superação que também está presente nos garotos Laranjinha e Acerola é, diferentemente, muito mais arraigada num cotidiano de pequenos desafios, menos decisivos na globalidade de suas trajetórias de vida, senão enquanto sobrevivência. Eles em última instância permanecem na condição que têm desde o começo. Como vimos ser predominante na primeira temporada de *Cidade dos Homens*, a recusa à via do crime se coloca como o grande desafio, o que acontece em soluções dramáticas próprias de cada episódio. Já as personagens de *Antonia*, vêm no canto uma vocação que, enquanto trabalho, possibilita uma mudança de estatuto social (do anonimato à fama, do trabalho pela sobrevivência para o trabalho digno), que integra a realização pessoal das garotas. Para isso devem superar agruras pessoais na constituição do grupo (Preta retoma a amizade com Mayah), firmar valores da independência feminina (Lena tem de enfrentar o marido machista que não quer que ela cante), e não abandonar o sonho (que Barbarah coloca como essencial para que tenha vontade de viver no momento difícil de sua prisão).

O uso de voz *over* contribui para a mensagem de superação, de maneira que recupera na fala de uma personagem, uma ordenação e uma clareza do discurso para o

desenvolvimento da história que é rara nos diálogos. Porém, diferentemente da voz *over* presente em *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, essa voz não é extensiva a toda a narrativa. Ela aparece brevemente no início, apresentando a união do grupo Antonia como um sonho irrealizado, deixando claro o objetivo em torno do qual as personagens se movem ao longo do desenvolvimento do filme. E depois, na situação que motiva o desfecho do filme, quando ela é identificada como a voz de Barbarah, que nos revela o conteúdo de sua carta à Preta, que em cena a lê silenciosamente. É essa carta, e portanto essa voz, que incita a personagem a reunir o grupo para a realização do sonho, que após sucessivas dificuldades se vê quase abandonado. É a palavra, que nos diálogos não tem grande importância, que força a resolução dos conflitos, através da voz *over*.

A grande lição de *Antonia* é, assim como em *Cidade dos Homens*, a da tolerância, da amizade e da união para a sobrevivência. Essa lição se impõe ao final do filme e é como se, por terem apreendido a lição, as garotas fossem premiadas com um show do grupo em grande estilo, sem que todos os conflitos colocados ao longo do filme fossem resolvidos, de maneira que eles perdem importância. A resolução da narrativa se dá através de uma conversa onde as quatro garotas se reencontram na sala de visitas da prisão onde Barbarah está e decidem cantar juntas novamente.

Assim, não se sabe o que acontece com todos os personagens secundários que amparavam as histórias das protagonistas. O que acontece com o marido de Preta? Como fica a relação entre eles? E o marido de Lena, a deixa cantar sem problemas? Deixa automaticamente de ser machista? Ele decide assumir o filho? Como foi a saída de Barbarah da prisão? Como ficou seu irmão? E Diamante? É ele quem produz este último show? Elas continuam com ele? No momento final do filme as histórias particulares desaparecem para dar lugar à celebração de uma situação genérica de sucesso e de um aprendizado moral, o que confere fragilidade à narrativa. Mas esta fragilidade dramática do filme fica em segundo plano perante a força da “mensagem” das letras de música do início e do fim, que oferecem um ponto de partida claro para a leitura do filme, que aparece afirmada também na voz *over* de Barbarah.

Em *Antonia*, a voz *over* se constrói como uma “afirmação pragmática que resulta das lições de vida captadas pela sensibilidade” das personagens, algo que Ismail Xavier já havia atribuído à *Cidade de Deus*.¹¹⁴ Funciona como recapitulação da experiência, mas aqui é usada apenas pontualmente, desvinculada da experiência em tensão com o contexto social - como

¹¹⁴ XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no Cinema Brasileiro de Resultados”, *Novos Estudos CEBRAP*, v. 75, p. 139-155, 2006.

em *Cidade dos Homens*, que vai sistematicamente jogando com o desenvolvimento da postura de cada personagem na história em relação ao tráfico, numa dinâmica psico-social da trama. A voz over, reservada ao início e ao fim do filme, não acompanha o desenvolvimento das personagens, não elabora a subjetividade em tensão com o meio, funcionando como reforço simplificado da narração da superação e união rumo ao sucesso - a dureza de uma vida que é recompensada no final com a valorização do talento e da determinação.

A força do cenário social da periferia é amena em *Antonia*, quando se toma *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* para comparação. Em *Antonia*, as dificuldades singulares das personagens são agravadas pela condição social, mas não exclusivas desta situação. Se em *Cidade dos Homens* há sempre um personagem que pontua os códigos de funcionamento do jogo do tráfico na voz over, mas de maneira a marcar o distanciamento dos personagens em relação a esta lógica social, a voz over de *Antonia* perde o caráter informativo do contexto e se pronuncia mais exclusivamente como reforço ao movimento da narrativa. Dessa maneira uma diferença importante é que a voz over de *Antonia* se apresenta como uma interlocução diegética entre as personagens e não como uma esfera de narração de personagens que tem distanciamento dos acontecimentos da história e do contexto social que caracterizam. O contexto social da periferia de *Antonia* revela-se como detalhe nas imagens e situações, não precisa ser explicado, porque as agruras da vida que buscam superar e que orientam a narrativa não estão necessariamente vinculadas a este contexto. O contexto social é pouco estrutural na narrativa.

Num determinado momento do desenvolvimento do filme, Preta e Barbarah são deixadas de carro por Diamante numa rua, a câmera não se atém à paisagem, mas foca com certa proximidade o corpo das personagens que trocam o salto alto por tênis para poder caminhar até em casa. Essa situação da troca de calçados aparece em dois momentos da narrativa e pontuam a entrada na Brasilândia. A Brasilândia é cenário e pauta o hábito das garotas, mas não surge como força social determinante dos acontecimentos. Numa destas cenas, elas seguem descendo a rua, de maneira que a câmera acompanha a trajetória de deslocamento das personagens até a frente da casa de Barbarah, onde Preta também está morando. Descobrimo o irmão de Barbarah e um amigo desmaiados e ensangüentados no meio da rua, correm até a frente da casa e gritam por Barão, que logo se entende ser um vizinho que tem carro, para poder levá-los para o hospital.

A violência aqui é distinta daquelas que marcam no cinema e na TV o espaço da favela carioca. Ela não deriva da estrutura armada do tráfico, não tem motivação clara neste momento. Surge sem que saiba a origem do conflito. Aparece do ponto de vista de um

morador de periferia que ainda se choca com sua arbitrariedade, que não a assimila do ponto de vista de uma violência estrutural congênita àquela formação sócio-espacial. Não é a mesma violência de *Cidade dos Homens*, que é previsível, esperada e anunciada por antecipação pelos garotos, familiarizados com uma ordem social onde a morte é certa (no primeiro episódio por exemplo, Laranjinha prevê a morte de um rapaz, que é logo assassinado). Laranjinha e Acerola lamentam a morte de pessoas próximas, mas não se surpreendem.

Na narrativa de *Antonia*, só mais tarde descobriremos que o crime teve motivação num preconceito ao homossexualismo do irmão de Barbarah e de seu parceiro, tema que não se circunscreve no imaginário dos problemas emblemáticos da periferia e atravessa a barreira das classes sociais. Assim, a trama se desloca para enfoque do preconceito de gênero na sociedade, tema correlato ao debate feminista, de maneira que o gancho da violência no filme, ainda que se realize no ambiente de periferia, deixa de ter sua motivação num tema circunscrito àquela realidade. Neste sentido, é possível pensar que a introdução da personagem feminina como eixo no retrato da periferia desestabiliza a maneira como a articulação violência-pobreza aparece no cinema brasileiro recente.

Mas *Antonia* de certa maneira confirma a violência como ordem vinculada à dominação masculina, ainda de acordo com o estereótipo freqüente no panorama destes filmes. O irmão de Barbarah é espancado por conta do preconceito, fruto de uma tentativa de impor a lógica do macho contra o homossexual. E quando a personagem reage violentamente contra o espancador de seu irmão, é como se ela adentrasse na mesma lógica de violência do âmbito masculino, e a narrativa lhe pune com a prisão. No processo de afirmação do feminino pelo qual passam as personagens, ela encontra a sua redenção. Ao mesmo tempo, a violência física contra o corpo, aparece aqui diluída entre outras mazelas que afetam as personagens, não se colocando como central no filme que foca o universo feminino. Também neste âmbito, *Antonia* evita a associação estereotipada entre violência e pobreza que é presente em *Cidade dos Homens*.

Dos filmes dos anos 2000 que representam a periferia, *Antonia* é o que melhor considera uma demanda por representações mais positivas por parte da população da própria periferia. A questão é que os filmes devem ser provocativos em algum plano, devem fazer ressoar questões, críticas e demandas latentes no meio social. É a saída individualizada que possibilita a perspectiva positiva, fazendo ecoar a promessa capitalista da mobilidade social para os perseverantes, apartando sua premissa de enfrentamento e superação de problemas, próprios de sua classe social, de qualquer solução eminentemente política. Se em *Antonia* o contexto social é por um lado menos determinante sobre a vida - o que sugere uma busca de

sair das representações estereotipadas da periferia, onde os sujeitos se encontram acuados pela violência do tráfico de drogas – por outro, a perspectiva individual de superação em torno do trabalho, repõe uma outra lógica social, mas que agora ignora o quanto vitima aos sujeitos que dela fazem parte.

O canto emerge como vocação, de maneira que a felicidade das garotas só pode se realizar através deste imperativo. Aqui é possível pensar na discussão que Max Weber faz acerca do “espírito do capitalismo”,¹¹⁵ como um estilo de vida normativo, revestido de uma ética, cujo cerne está no trabalho como vocação, introjetado no indivíduo enquanto uma técnica de si, que organiza a sua conduta para que a vocação se realize com a necessária devoção. Assim, tal como postulado pelo autor, a busca da riqueza se torna um imperativo da vida na medida em que é o resultado por excelência da devoção ao empreendimento vocacional. Dessa maneira, a ascensão social, o enriquecimento e a orientação capitalista se traveste de conduta ética e busca da felicidade pessoal no filme.

Ao evitar o estereótipo de tratamento da periferia em torno do imperativo do tráfico que vitima a seus sujeitos, estereótipo que na dinâmica própria dos discursos colaboram para processos de exclusão, emerge uma perspectiva afirmativa. Deixa-se de lado certo determinismo social. No entanto, nesse tratamento alternativo, a temática da periferia, que é latente na discussão da desigualdade, é elaborada reforçando justamente a ética capitalista que conforma a assimetria social.

Às voltas com o moderno

Em 2003, após o lançamento de *Cidade de Deus*, quatro anos antes do lançamento de *Antonia*, a revista eletrônica Trópico publicou uma entrevista que Tata Amaral fez com Fernando Meirelles.¹¹⁶ Ela relata num trecho inicial ao diálogo:

“Impressiona-me, já disse, o talento de contar a história, mas também a direção de atores, todos amadores e negros, com uma única exceção [de Matheus Nachtergaele, que interpreta o Cenoura]. Nunca vemos muitos negros nas nossas telas. Sobretudo protagonizando os filmes. Um filme, aliás, de muitos personagens. Decido, então, entrevistar o diretor Fernando Meirelles, pois esta experiência é única, nunca havia visto nada igual. Me interessa a manufatura do filme.”

De fato, a entrevista está largamente voltada à investigação do processo de criação junto aos atores amadores vindos de comunidades do Rio de Janeiro. Em determinado

¹¹⁵ WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 2001.

¹¹⁶ AMARAL, Tata. “A construção do filme segundo Fernando Meirelles”, entrevista publicada na revista eletrônica *Trópico*, 19 de março de 2003. [<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>]

momento Tata se anima e revela: “Obrigada. Eu estou querendo trabalhar desta maneira. Estou animada.” A maneira de trabalhar a que se referia, era aquela do aproveitamento de não-atores provenientes do meio social que se retrata, da construção do roteiro a partir do laboratório de preparação dos atores, da improvisação nas filmagens. Naquele momento o projeto de *Antonia* já estava em curso.

Assim, para o elenco, a diretora abriu mão de atores profissionais e conhecidos, optando por trabalhar com jovens artistas do movimento *hip-hop*, que surgiram na própria periferia. Escolhidos entre 600 pessoas, vários artistas se submeteram a três meses de uma preparação específica conduzida por Sérgio Penna, que já havia realizado trabalho semelhante em *Bicho de Sete Cabeças* e *Carandiru*. Da mesma maneira o roteiro, escrito por Tata Amaral e Roberto Moreira abdicou da construção bem demarcada, com diálogos definidos, pra investir no imprevisto das atrizes a partir de situações cotidianas e ações elencadas para o desenvolvimento da história.

Percebe-se claramente vícios de linguagem, olhar, gesticulação, gírias e acentos, que são próprios dessa comunidade. Mas ao invés de vermos um aproveitamento da linguagem das atrizes na construção de falas significativas, muitas vezes o que se vê é uma redundância nervosa no uso repetido de alguns termos, que enfraquece a potência dos diálogos. A maneira como Preta se expressa logo no início do filme, quando briga com Mayah e Hermano, é exemplar neste sentido. Os dois, acuados, quase não falam nada e a cena se reduz a esta fala esvaziada e cheia de vícios de linguagem de Preta:

“Ô Mayah, que que é isso aqui, *meu*? Que que tá *acontecendo*? Que *palhaçada* é isso aqui? Não, deixa eu *falar com ela*, dá licença. *Meu... Meu*, como não tá *acontecendo* nada, *meu*, que *palhaçada*. Com o marido dos outros, de conversinha. E aí *meu*? Cala a boca que eu to *falando com ela*, *meu*, não tô *falando com você*. Fala baixo o caralho *meu*, que *palhaçada* é essa?”

A busca de um naturalismo na interpretação das garotas acaba muitas vezes por depor contra o envolvimento dramático das cenas. Dos projetos recentes de cinema que buscam incorporar a improvisação dos atores amadores, este parece ser o mais frágil. Na busca por um tom documental, a ficção se desestabiliza, perde a força.

Em *Antonia* as atrizes representam o papel que elas ocupam na vida real, cantoras da periferia, ainda que umas sejam mais consolidadas profissionalmente, outras menos. Talvez a proximidade entre as atrizes e os papéis que elas representam resulte numa atuação excessivamente apoiada na *persona* que elas criam para si próprias em suas carreiras artísticas e trajetórias de vida. É possível questionar se essa proximidade não esvazia a dramaturgia dos diálogos, que perde em densidade. Perde-se também ambigüidade, na medida em que, coladas

que estão as personagens à *persona* pública de cada uma, há uma imagem a se preservar. Neste caso, é possível identificar na escalação de atores uma diferença entre *Antonia* e *Cidade de Deus/Cidade dos Homens*. Se, como revela na entrevista com Fernando Meirelles, Tata Amaral queria repetir o mesmo trabalho em relação ao atores, em vistas de obter efeito semelhante na representação, esta pequena alteração no processo coloca-se como índice de uma guinada do projeto para outro caminho. Talvez sua percepção de *Cidade de Deus* já estivesse orientada pelo tipo de trabalho que projetava desenvolver – é o que parece acontecer quando a diretora, na mesma entrevista, caracteriza *Cidade de Deus* como um “drama *realista*, pra lá de *realista*”.

Nos excessos de linguagem autóctone, que são bastante diferentes do caso de *Cidade dos Homens*, filme e série, ou ainda de *Cidade de Deus* - onde a apropriação é bastante intrincada ao desenvolvimento cênico e a uma coerência dramatúrgica que é superior à contribuição dos atores - fica patente uma postura da cineasta em relação à periferia que é distinta, que deixa transparecer na tessitura do filme sua incapacidade de enquadrá-la dentro de seus códigos de fluência. É na falha do projeto estético que o filme expressa melhor seu dilema ético da representação do outro. A potência do filme para trazer à tona essa discussão emerge assim das linhas tortas que atestam a fragilidade do projeto.

A fotografia do filme, que trabalhou muito com iluminação natural, inclusive nas inúmeras cenas noturnas, chega a incomodar de tão escura. O céu nublado não é necessariamente aproveitado como simbologia para o drama, ele apenas está lá. Não há o mesmo colorido exacerbado de *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, os tons são apagados, a não ser no momento dos shows, particularmente o último, no qual as cores destoam do padrão geral. No show final, as vestes soam inclusive bastante inverossímeis. Fica clara a busca por pontuar a afirmação feminina pelo charme e a superação e realização através do capricho do figurino. Mas o resultado acaba soando forçado, destoando das roupas das personagens ao longo do filme.

Dramaticamente, se extrai mais da cena quando há menos: menos ação, menos diálogo, menos desempenho físico do ator, como algumas cenas em que Preta se encontra triste e só em casa, após alguma das agruras pelas quais passa. São em geral planos-sequência de tom existencial. Mas o padrão não se mantém. Em algumas cenas de embate entre as personagens, a busca pelo naturalismo instaura uma impositação enérgica da interpretação que as atrizes amadoras não sustentam. Dessa maneira se desestabiliza o equilíbrio entre o ímpeto documental e a ficção. A diferença do tom entre as sequências mais “existenciais” e as de

ação exigem uma maleabilidade de interpretação que é insustentável para as atrizes iniciantes, quando filmadas no esforço naturalista.

A perspectiva semi-documental do projeto pode ser identificada em diversas escolhas estilísticas do filme. O trabalho da câmera em relação aos atores é bastante significativo neste sentido. A câmera na mão possibilita uma certa liberdade de movimentação na busca do gesto dramático dos atores, como se a ação que transcorre diante da câmera tivesse autonomia em relação ao aparato de filmagem, que tenta correr atrás do que acontece ao invés de pautar o que se deve olhar. Isso funciona particularmente bem naquelas tomadas mais de perto, forçadas pelo espaço apertado dos cômodos internos, que envolve diálogos conflituosos entre dois personagens. Também nas cenas de conflito no interior das casas, onde há uma posição intimista da câmera, ela se deixa surpreender com explosões emocionais de gestos mais bruscos, ou reações mais apreensivas e silenciosas de personagens. Nessa busca pela expressão física da ação, a câmera se afeta pela movimentação dos atores no espaço e neste sentido colabora pra demarcar numa certa rítmica os momentos mais inquietos, nervosos, amedrontados, os impasses.

Da mesma maneira a composição da fotografia se afeta pelo próprio cenário – algo que aproxima ao estilo de câmera descrito nos capítulos sobre *Cidade dos Homens*. Mas se no seriado sobre os morros cariocas o trabalho de câmera adquiriu uma expressividade a partir desta movimentação afetada por atores e cenário, elaborando um estilo próprio que chega a ganhar certa autonomia deles, aqui vê-se algo diferente. Nas cenas em espaços mais abertos, a postura naturalista torna a expressividade do aparato cinematográfico tímida perante o potencial de revelação das cenas em si. Nas cenas em que elas se deslocam pelas ruas da Brasilândia até chegarem em casa, como na cena da briga de Barbarah com o agressor de seu irmão, a preservação da liberdade do gesto espontâneo, que não obedece a marcações rigorosas, torna a câmera refém da movimentação dos atores, sem que ela consiga constituir um trabalho expressivo destacado.

Antonia foi quase totalmente rodado na Vila Brasilândia. A paisagem do lugar é distinta daquela dos morros cariocas. As ruas são largas, sua malha urbana é própria de um bairro. A câmera na mão, que em *Cidade dos Homens* confere tensão ao deslocamento dos atores pelas vielas do morro, não funciona da mesma maneira nas ruas da Brasilândia. Em *Cidade dos Homens*, mesmo em cenas onde o espaço é mais arejado, a câmera é ágil, busca uma modificação permanente e drástica daquilo que aparece no plano. Naquele caso, a montagem enfatiza a mobilidade com cortes sucessivos de planos de diferentes enquadramentos, atingindo o mesmo efeito de tensão dos espaços confinados. Já no caso de

Antonia, nas cenas nas ruas da Brasilândia, uma série de cortes se coloca o tempo todo, mas os planos que se alternam são semelhantes demais para que impressionem com o contraste e imprimam ritmo ou tensão à cena. Funcionam quase como um piscar de olhos e acabam passando despercebidos, como se não passasse de um longo plano-sequência.

O plano-sequência inclusive adquire em *Antonia* um novo status, sendo bem usado nas cenas mais delicadas, como, por exemplo, a cena em que Preta chega na casa da mãe depois de Barbarah ser presa, ou naquela em que fica sozinha e triste após um show já sem as amigas. É onde o filme parece encontrar sua maneira de se aproximar do drama da personagem, revelando seus momentos de fraqueza e dúvida, sem que seja necessário diálogo ou ações enérgicas. São seqüências onde predomina o silêncio. É como se a câmera, a montagem e a dramaturgia minimizassem sua atuação como sinal de respeito ao sentimento da personagem ali externado, como se nestes momentos, a busca naturalista da representação convencesse ao próprio cinegrafista, que na intimidade se entenece junto à personagem, resultando numa sintonia que promove os momentos altos do filme. Aqui a busca pelo real imprime um estilo próprio, de elementos bem integrados na composição da cena, ao invés de expor a fragilidade do equilíbrio entre o tom documental e a ficção.

Esse ritmo do sentimento íntimo da personagem se impõe ao trabalho de câmera e inclusive reduz a incidência dos cortes na montagem. Aqui o projeto se distancia de *Cidade dos Homens*, de cortes secos, montagem ágil, ritmo acelerado, que impõem um estilo bastante marcante ao desenvolvimento das cenas. Assim, se a presença desse estilo marcante que imprime um ritmo da ação é elemento decisivo em *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, inclusive em termos de potencial de envolvimento do espectador em sua fluência, *Antonia* toma um rumo distinto.

É a entrada nas casas, em seus espaços internos ou externos, que instaura um registro mais intimista das personagens. É neste espaço que as atrizes tem maior sutileza na representação, onde as personagens ganham alguma singularidade distinta do tipo social que as orienta, numa simplicidade dramática que garante alguns dos melhores momentos do filme. Em *Antonia*, a casa, a subjetividade, as relações familiares são esferas constitutivas da experiência feminina. É curioso neste ponto o contraste com *Cidade dos Homens*, o que aponta para as elaborações articuladas segundo tradições culturais persistentes em torno do feminino e do masculino: predominantemente filmados nas vielas do morro ou em espaços públicos, aos garotos de *Cidade dos Homens* cabe a iniciação ao mundo adulto na esfera pública da rua, historicamente edificada como universo masculino. A intimidade revelada dos garotos é aquela que constroem em espaços de sociabilização e que traduzem uma experiência

típica da adolescência. São raras e pontuais as cenas internas porque é no embate dos garotos com o meio social que a narrativa se constrói. Pode-se destacar também a inclinação de *Cidade dos Homens* a se constituir em torno de códigos do filme de ação, enquanto *Antonia* se revela mais no drama sentimental. *Antonia* emerge como trabalho singular no quadro do cinema contemporâneo que tematiza a periferia, onde em geral predominam personagens masculinos.

Por um lado, em *Antonia* a moldura geral da narrativa determina uma linha de compreensão segura do filme, lhe afixando uma mensagem clara. Por outro, as soluções de câmera, montagem, dramaturgia e atuação não se amalgamam tão bem a essa estrutura, como destacamos no projeto audiovisual em torno dos garotos cariocas. Há aqui uma certa aposta num caráter revelatório dos atores, que adquire um peso distinto no conjunto. Mas soluções próprias de cada recurso e cada situação não estão necessariamente bem intrincadas, de maneira que emerge uma certa fragilidade do projeto e um amarre narrativo forçado em busca de conferir-lhe unidade. Em *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* ocorre a composição de um estilo sólido e bem intrincado à dinâmica da narrativa, como busquei destacar nos capítulos anteriores.

É possível pensar o quanto *Antonia* busca promover, sem consciência de seu anacronismo, um retorno a paradigmas do modernismo, onde segundo Fredric Jameson, “o tempo existencial” é proeminente, experiência distinta da que caracteriza o pós-modernismo, marcado por uma “experiência espacial descontínua” e onde “se a temporalidade ainda tiver lugar, seria antes o caso de falar em *escrevê-la* do que em qualquer experiência vivida”.¹¹⁷ É interessante pensar o fracasso de bilheteria do filme, tendo em vista a afirmação de Ismail Xavier de que

“não há mais aquele mesmo espaço para os efeitos reveladores de uma cinematografia de ritmo lento e tão confiante no encontro prolongado, ruminado, entre câmera e mundo, em que as deficiências técnicas de um roteiro seriam compensadas pela força que estaria condensada em certos momentos diante de um rosto ou de um fato, ou diante de todo um contexto geográfico e humano inusitado, quando era o momento de um primeiro inventário do Brasil e quando ainda não estávamos saturados de imagens”.¹¹⁸

¹¹⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007, p. 171, (grifo do autor).

¹¹⁸ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, Praga – Estudos Marxistas, v. 9, jun. 2000, p. 103.

A série

A adaptação do filme *Antonia* para o seriado televisivo altera significativamente sua proposta original. A série progressivamente parece se afastar do longa, de maneira a se colocar numa interlocução distinta com as tensões em torno da representação da periferia.

Da mesma maneira que *Cidade dos Homens*, o formato seriado de *Antonia* faz com que os capítulos fechem-se em si mesmos, ainda que alguns fatos sejam considerados para o desenrolar da narrativa posterior. São considerações que presam pela coerência do desenvolvimento mas, diferente da serialidade das mini-séries ou novelas, não funcionam de modo a estabelecer ganchos de um episódio a outro, que fazem com que seja necessário acompanhar os capítulos seguintes para vislumbrar o desfecho da história. Assim, a separação de Preta do marido no primeiro episódio é tomada como um dado nos episódios seguintes. A saída de Barbarah da prisão no primeiro episódio é evocada no segundo, quando ela sai à noite para dançar pela primeira vez, ou no terceiro, quando ela comenta a dificuldade de arranjar trabalho sendo ex-presidiária. O garoto que Lena conhece no primeiro episódio aparecerá em episódios seguintes, e a história deles se desenrola com a separação do marido. A relação de Mayah com Diamante também vai aparecendo pontualmente em distintos episódios, até que na segunda temporada eles já sejam namorados. De uma maneira geral, porém, ao longo dos episódios o grupo cresce e ganha sucesso progressivo. Os novos desenvolvimentos das histórias se somam àqueles dos episódios anteriores, mas os fatos originais prescindem do que poderá vir acontecer depois. Assim, apesar da transferência de personagens e histórias, cada episódio tem liberdade para desenvolver uma problemática particular. Somado à variação provocada pelas equipes distintas, acaba-se tendo um resultado muito irregular, como já notamos em relação à *Cidade dos Homens*.

Mas se por um lado as histórias são fechadas em si mesmas, por outro, a sucessão dos episódios indica os caminhos que foram privilegiados no enfrentamento das questões em torno da pobreza, da violência, da mulher, da negritude, do trabalho artístico e da fama, em detrimento de possibilidades latentes nos episódios anteriores. Dessa maneira é possível vislumbrar alguns movimentos mais gerais do discurso da série que refletem a maneira como ela vai se posicionando no jogo de tensões em torno da representação da periferia. Buscarei primeiro delinear elementos persistentes, apontando quando conveniente como a série se distingue do filme ou ainda de *Cidade dos Homens*, para depois destacar elementos próprios de alguns episódios, em seções próprias para cada uma das temporadas. De todo modo, é na

diferença entre as duas temporadas que se encontra o contraste mais gritante, em questões que serão abordadas ao longo do texto.

O contraste com o filme

Uma das mais destacadas diferenças do filme para a série está no tratamento do espaço. O centro da cidade de São Paulo, que no filme era ausente, é bastante documentado na primeira temporada da série (à exceção do quarto episódio que se passa todo na Brasilândia, o que comentarei mais à frente). O primeiro episódio é o mais exemplar neste sentido. Nele, o momento em que Barbarah vaga sozinha nas ruas da metrópole, triste por não encontrar as amigas em seu primeiro dia de condicional e por não saber para onde ir, é apresentado através de uma seqüência de imagens que revelam a multidão, o trânsito, os grandes prédios através de enquadramentos diversos e efeitos de montagem (aceleramento, lentidão, transição encadeada) que exploram o espaço e a sensação de atordoamento e traduzem melhor a “experiência espacial descontínua” do pós-modernismo da qual fala Jameson¹¹⁹. Mais tarde, será introduzido um plano fixo de uma imagem aérea da região central, ocupada por prédios, grandes avenidas, viadutos. Quando as garotas se encontram para fabricar a capa do CD, elas andam pelo Viaduto do Chá e ruas de comércio da região central, cheia de camelôs, sugerindo a saída do bairro para a busca de serviços e a relação umbilical dos moradores de periferia com esta zona da cidade. Os pontos de ônibus, as escadarias de metrô, os ônibus e as vans que freqüentemente aparecem, também contribuem para caracterizar o imperativo do deslocamento e a vida da cidade.

O tratamento do espaço da periferia na primeira temporada também será distinto daquele do filme. Não raras vezes a paisagem da Brasilândia ocupa um lugar autônomo nos planos. Espaços distintos ganham a imagem, nos dando a ver maior complexidade da geografia e arquitetura do lugar do que aquela presente no filme. A paisagem típica do amontoado de casas auto-construídas e tijolos expostos é recorrente e convive com as escadarias, as ladeiras, ruas diversas, barracos mais pobres, casas bem acabadas. Sujam o plano postes e a gambiarra de fios elétricos onde se emaranham rabiolas de pipa. O lixo e entulho acumulado na calçada é exposto. O esforço documental e a caracterização imagética do espaço da Brasilândia é na primeira temporada muito maior que aquele do filme, onde as imagens mais emblemáticas da periferia são raras, onde predomina o espaço íntimo das casas,

¹¹⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007, p. 171.

planos de paisagem autônomos quase não existem, as locações são menos numerosas e são freqüentes as cenas noturnas que apagam a paisagem de fundo nas cenas externas.

Quanto à narrativa, no filme, tem-se um desenvolvimento geral típico daqueles sugeridos nos manuais do roteiro clássico, que se constrói a partir da trajetória mítica do herói, com complicação crescente para que atinja a seus objetivos até o triunfo, e na divisão da narrativa em atos, com pontos de virada bem demarcados.¹²⁰ Porém o roteiro do filme se exime do esmiuçamento do que acontece entre estes grandes movimentos da narrativa, abandonando outras orientações mais detalhadas de tais manuais da indústria, particularmente na construção dos diálogos, para construir as cenas numa forma própria, calcada na improvisação naturalista dos atores.

Já a série opta pela imersão completa na estrutura narrativa clássica. Por efeito, o movimento macro da narrativa de seus episódios se apresenta mais verossímil e “natural” porque entremeado por situações e diálogos bem elaborados e posicionados, colhendo os frutos do potencial de convencimento e fluência do modelo clássico. As falas esvaziadas e de linguagem viciada do filme, na série não tem lugar. Todo diálogo tem funções bem firmadas para o desenvolvimento claro da história, para uma caracterização consistente das personagens, para efeito de humor ou comoção. A estrutura narrativa de cada episódio desenvolve detalhadamente uma grande multiplicidade de temas, suas cenas são bem encadeadas em termos de relação de causa e efeito, milhares de motes vão sendo inseridos de maneira a alinhar a história, não há prolongamento das cenas se sua função já foi efetivada. A fala das personagens frequentemente se expressa de maneira articulada contra situações que possam sugerir preconceito de cor, de condição social ou opressão contra a mulher.

O ritmo dos acontecimentos é mais ágil, novas informações e pequenos desafios são plantados a todo momento, no ímpeto de que a audiência televisiva não se afaste e que a história consiga ser clara em 30 minutos, numa apropriação eficiente que a indústria televisiva dos tempos do controle remoto fez das técnicas de roteiro. Isto tudo implica num roteiro bem mais engenhoso que o do filme *Antonia*, algo que aproxima a série à *Cidade dos Homens*. Os diálogos passam a ser significativos e importantes, como será destacado em alguns casos. De um modo geral, a série perde a postura naturalista do filme, sua crença no poder de revelação das imagens, e aposta na engenhosidade em torno de convenções clássicas para construir verossimilhança e envolver o espectador.

¹²⁰ Tais orientações e ênfases estão respectivamente em VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 e FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994, os manuais de roteiro mais difundidos na indústria cinematográfica.

Não há na série espaço para os “tempos mortos” do filme. A fluência do dilema existencial do longa (cujo ápice se dá em planos seqüência onde pouco acontece, mas que envolvem o espectador na psicologia da personagem) e a suspensão narrativa das cenas de show deixam de existir. As cenas musicais se tornam mais curtas ou a trilha musical se desenvolve enquanto a imagem condensa na montagem a evolução dos acontecimentos. Pequenos videoclipes resolvem o atravancamento da fluência do filme que as longas cenas de shows proporcionavam, intrincando-as melhor na narrativa sem que a música perca espaço e importância. As letras que cantam nas músicas se tornam inclusive mais audíveis, resolvendo um problema de som sério que o filme tinha, que tornava de difícil compreensão as mensagens de extrema importância para a construção do sentido geral.

A montagem ganha proeminência na série. No filme, ela é emperrada pelo roteiro mal amarrado, refém do desenvolvimento dramático irregular e pouco planejado das cenas, tímida perante o plano-sequência e a câmera na mão. Na série, há um padrão de cena mais estável dado pelo roteiro, e a montagem trabalha para a fluência e clareza narrativa. Apesar de ágil, a montagem se permite a uma maior expressividade plástica apenas em algumas seqüências do tipo videoclipe. Planos-sequência longos são inexistentes. Planos fixos aparecem, sobretudo nas seqüências de videoclipe. A câmera continua predominantemente na mão, treme um pouco, mas já não se movimenta com frequência, dando suporte para seqüências compostas pelo jogo de plano/ contra-plano ou close/ planos gerais. É como se não fosse aceitável abandonar a câmera na mão, que é típica do “gênero” filme de periferia, mesmo que se faça um uso esvaziado de seu potencial, pouco expressivo e mais próximo de uma linguagem mais convencional. Como resultado geral, a linguagem da série *Antonia* é bastante tímida se comparada à *Cidade dos Homens* (particularmente em relação à primeira temporada), ainda que bastante dinâmica, eficiente e de engenhosidade bem acima da média da ficção brasileira televisiva.

A articulação narrativa e estes outros elementos estilísticos de que tratei brevemente são em geral usados de maneira bastante regular na série. A voz over, é um recurso que tem um uso bastante variado mas, seguindo a linha do filme, com a exceção de um episódio, não tem o mesmo peso que é possível identificar em *Cidade dos Homens*. À exceção do episódio *Fídivó*, o último da primeira temporada, onde a voz de Emília articula-se à condução da história a partir de seu ponto de vista, a voz é quase acessória, não agrega nada essencial. Se em *Cidade dos Homens* a voz over se coloca como um eixo próprio da narração, adquirindo articulações singulares de ponto de vista e efeitos de enunciação próprios - como apontamos no caso de uma voz de tom ensaístico, na voz explicativa e na modulação das diferenças das

vozes de dois personagens -, em *Antonia*, a voz over é em geral um artifício simples e convencional de apresentação da história e reforço de sua condução, é redundante com a esfera mais ampla de narração do filme, ou no máximo adquire certa independência que casualmente cruza com a sucessão de acontecimentos da história. Ela será evocada quando conveniente para falar de cada episódio particular.

A primeira temporada

Na vinheta de abertura da série, toda em preto e branco, dirigida por Fernando Meirelles e Luis Carone e com montagem de Daniel Rezende (o primeiro e o último presentes na equipe de *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*), as atrizes são apresentadas em planos com zoom nos rostos sobre parede branca, onde são escritos seus nomes com letras negras de grafiti. Estes planos emergem na montagem da cena em que elas ensaiam apenas com voz trechos da música-tema, aquela que fecha o filme, “Antonia brilha”. Na sala branca, clara e iluminada, os únicos objetos de cena são bancos que dão suporte às personagens. É o corpo e a voz das atrizes a matéria prima da vinheta. É o universo da música que fazem juntas o alvo das histórias. No mesmo espaço, um plano apresenta ainda os atores Thaíde (que faz o produtor Marcelo Diamante) e Nathalye Cris (que faz Emília, filha de Preta), sentados no chão, assistindo ao ensaio. Eles compõem o plano juntos, protagonistas secundários que são. A vinheta de cada episódio, porém, se diferencia por um pequeno trecho de alguma outra canção significativa do episódio, caracterizando suas questões centrais, que aparece ensaiada pelas garotas na seqüência da música tema.

No primeiro episódio, *De volta para casa*, um trecho de “Trem das 11”, de Adoniran Barbosa tematiza junto ao título a relação das garotas com a primeira saída da prisão em regime condicional de Barbarah, que pode passar o dia fora, mas deve voltar ao presídio à noite: “Não posso ficar nem mais um minuto com você, sinto muito amor mais não pode ser, moro em Jaçanã, se eu perder esse trem, que sai agora às 11 horas, só amanhã de manhã”. A música aparece novamente cantada no meio do episódio, quando elas se despedem de Barbarah na porta da prisão. A canção, marco da música paulistana também sugere a inscrição da história no espaço da cidade de São Paulo, que ganha contornos mais claros em toda a primeira temporada, mas particularmente neste episódio que apresenta a série, como já comentado. O bairro das garotas também aparecerá em música na última cena do episódio, quando as garotas cantam “Brasilândia City Bronx”, feita pelas garotas para *Antonia*. É o

reencontro das amigas e o restabelecimento do grupo, motivado pelo retorno de Barbarah, que move a narrativa.

A série se coloca com este episódio num tempo que é *quase* posterior ao filme. “Quase” porque o filme faz uma enorme elipse temporal em seu final, passando do reencontro das quatro amigas numa visita à prisão onde está Barbarah, para um show de sucesso do grupo. O episódio então dá conta de retomar a história no ponto onde a elipse do filme começou, com Bárbara saindo às ruas em regime condicional após dois anos, situação que inspira o título. Elas se reencontram, retomam o grupo, produzem um CD, procuram Diamante para ajudar a agenciá-las em busca de um show.

Foi este o episódio que envolveu mais mãos na elaboração do roteiro. Além de Tata Amaral, escreveram: Jorge Furtado, que assina 6 roteiros na primeira e segunda temporada; Fernando Meirelles que foi responsável pela produção e co-roteirista do episódio *Toque de Recolher*; Elena Soares; e Luciano Moura, que assina também a direção do episódio. Dessa maneira é clara a atenção em retomar a história do filme, resolvendo alguns de seus problemas e minando elementos que serão trabalhados em episódios posteriores.

Neste episódio são retomadas as histórias de personagens que ficaram suspensas com o fechamento forçado do filme. Barbarah, que no filme motivava a reunião das garotas com sua carta, aqui também aparece como a personagem motivadora da re-união que inicia a série, mas tem direito a uma vivência própria, de maneira que acompanhamos sua experiência de sair da prisão. A relação de Lena com o marido J.P. também é retomada, eles continuam brigando e o principal motivo é o machismo dele, que não aceita que a mulher cante. Mayah que no filme aparecia apenas para representar a desestruturação do grupo por conta de uma briga entre elas e para secundariamente apresentar certo caráter questionável do marido de Preta, na série também adquire vida própria, com direito à romance com Marcelo Diamante. O marido de Preta, Hermano, continua não colaborando na criação da filha e terá um papel muito importante no terceiro e quarto episódios da primeira temporada. Apenas na série os maridos ganham nome, o que é sintomático do potencial de trabalhar histórias de personagens secundários na sucessão de eventos de uma série e na agilidade narrativa do formato, agilidade da qual o filme abdica.

O final do primeiro episódio demonstra uma mudança de tom em relação ao filme, perdendo aquela positividade insuspeita: nada do show glamouroso, nada da celebração da vitória e da união do final do longa. Pelo contrário, no pequeno show num evento promocional de uma concessionária, tem-se uma tímida satisfação com pequenos avanços conseguidos com extrema dificuldade. Um detalhe importante: Barbarah não pôde participar

do show por conta de uma mudança de horário imposta pelo dono da concessionária, de maneira que ela não conseguiria voltar no horário para a cadeia. Preta deixa claro na voz *over* de encerramento que o show não foi legal: “O lugar era horrível, a grana ridícula, a platéia não estava ali para ver o show”. Este final contrabalança a satisfação da união das garotas com as dificuldades que as assolam.

Como pontuei mais acima, a série opta por elaborar o progressivo sucesso do grupo, apostando na lacuna que o filme deixa entre a reunião das garotas após a saída de Barbarah da prisão e o show de sucesso, ainda que cada episódio se feche em si mesmo. A minimização do sucesso e a retomada das dificuldades enfrentadas pelas garotas, que impedem que tudo dê certo no final do primeiro episódio, responde em alguma medida ao imperativo desta opção, deixando que o grupo cresça a cada episódio. Por outro lado, considerando esta narrativa particular, é nítida a perda da intensidade da mensagem afirmativa que se vê no filme. E mais, nos outros episódios da primeira temporada, particularmente os três finais, o peso da situação social sobre a vida das garotas será muito mais penoso, o que aqui ainda está apenas ligeiramente sugerido. Dessa maneira, o tom final deste primeiro episódio - mais do que deixar aberto para que o grupo alcance o sucesso em outros episódios - demonstra uma guinada para uma nova direção, que marcará toda a primeira temporada da série, na qual o peso dos impedimentos e dos entraves para “vencer” é maior.

É apenas na série que as garotas têm outros trabalhos que garantem o sustento além de cantar. Em geral são trabalhos precários, de maneira que a falta de dinheiro aparece como um problema real para dificultar a produção do grupo e tornar o sonho de cantar mais difícil. Esse é um mote do primeiro episódio. Nele, também a escola da filha de Preta está sem aula e atrapalha o trabalho da mãe. A condicional do sistema prisional impõe limites à união das garotas e amarga um tanto a vida de Barbarah que quase não cumpre suas obrigações penais pela perturbação de se ver sozinha depois de anos na prisão. O peso da condição social sobre a vida dos moradores da periferia, que o filme parece ter tentado evitar, ressurge na série. Mesmo a caracterização imagética mais ostensiva da periferia aponta para um novo peso do cenário social na história das garotas.

O segundo episódio, com roteiro de Jorge Furtado e Claudia Tajés, dirigido por Tata Amaral, parece o mais próximo à perspectiva do filme. Bárbara pode pela primeira vez sair à noite depois da prisão. Neste episódio, intitulado *Qualquer maneira de amor vale a pena?*, a perspectiva feminina das relações amorosas é colocada, de maneira a enfatizar a postura firme das personagens contra o machismo que as afeta. Preta, neste episódio se destaca em voz *over* como comentadora das relações das outras três amigas: Mayah fica com Diamante; Lena

deixa o marido e começa uma outra relação com um cara que a respeita, admira e a incentiva a cantar; Bárbara, se envolve com um rapaz mineiro que no começo acha que ela é prostituta, ela faz um escarcéu, mas numa outra oportunidade dá o troco. Estando quites, ela aceita o interesse verdadeiro do rapaz.

É também neste episódio que, após muitas tentativas em casas noturnas, elas conseguem ter suas músicas tocadas e obter o sucesso do grupo, finalizando com um grande show lotado e animado, onde elas cantam a música-tema que fecha o filme: “Antonia brilha. Viver, vencer, cantar”. Na vinheta de abertura do episódio, esta é inclusive a única música, diferentemente dos outros episódios, o que lhe provê certa excepcionalidade. Da primeira temporada, este parece ser o episódio que se coloca com maior fineza dentro das tensões colocadas pelo projeto *Antonia*. Há sensibilidade para lidar com a perspectiva das jovens mulheres negras da periferia acerca de suas relações amorosas, e a força das personagens e dos diálogos garante uma boa resolução dos conflitos, sem apaziguar sua complexidade.

A questão da mulher é a mais proeminente e as garotas aparecem afiadas contra a opressão e o preconceito. Em diversas situações elas se posicionam bem nos diálogos. Ao marido que diz que a casa está tão desorganizada que “parece que não tem mulher”, Lena retruca: “Mulher tem, o que não tem é empregada”, e logo acaba se separando dele que não gosta que ela saia de casa e não aceita que ela cante. Barbarah, na briga com o rapaz que a confunde com uma prostituta, vocifera: “Você tá louco? Tá achando que um monte de mulher junto é puta?”. A mãe de Preta se ressentida da época que cantava junto a um homem sambista, quando aparecia no fundo da capa do disco “com um monte de homem na frente”, e dá força para a mudança que vê acontecer na geração das garotas, ajudando com algum dinheiro na produção do CD: “faz a capa do disco de vocês, sem homem na frente, bem bonita.” Quando gravam no estúdio, a letra da música de Lena dá o recado: “o poder da palavra tá na nossa mão, mulheres liderando a situação”. A vida sexual das garotas é tratada com naturalidade e a mensagem da camisinha não deixa de ser passada. Algumas pinceladas de discurso de afirmação da negritude aparecem pontualmente, quando Barbarah se recusa a aceitar ser chamada de morena pelo rapaz com quem ela sai - “Tá vendo alguma morena aqui? Sou negra, não tá vendo” - ou ainda quando topa recomeçar com o rapaz e profere um ácido: “Prazer, sou Barbarah, sou negra, sou cantora, e não sou prostituta!”

O episódio, da mesma maneira que o filme, finaliza com a celebração da vitória, da superação e do sucesso, mas agora com direito a um desenvolvimento da trama que o sustenta melhor. Saindo do cenário hegemônico da Brasilândia e caracterizando a vida social noturna da juventude urbana, o enfoque sai da condição social da periferia, aposta no dilema pessoal e

amoroso das personagens, na problematização da condição da mulher negra. É um pouco decepcionante que a voz over de Preta, se colocando como a esfera de narração ordenadora dos acontecimentos, recue e amenize tais problematizações, evitando o enfrentamento da questão da mulher, da mulher negra. Ela costura a trama versando sobre o amor, mas num discurso leve e metafórico, bem distante do tom político das letras de música e pontuado nas falas que destacamos. Ainda assim, o episódio é na série o que melhor resolve a tensão social que se propõe a enfrentar.

O terceiro episódio, *Nem tudo é relativo*, muda completamente o tom, retomando o peso da condição social que já estava premente no primeiro de maneira mais sutil. Também no quarto episódio o “problema social da favela” dá o tom. A vinheta de abertura faz o tema “Antonia brilha” dividir espaço com a letra de Quelinah “O som que bate”, que incorpora trecho do samba “Eu sou a favela”, de Seu Jorge:

“O som que bate forte move e une a quebrada
Quem só falha escuta o som e se desarma”

“A favela é um problema social
A favela é um problema social
A favela nunca foi reduto de marginal
Ela só tem gente humilde marginalizada
E essa verdade não sai no jornal
A favela é um problema social”

A perspectiva do episódio está dessa maneira colocada. Escrito por Claudio Galperin e dirigido por Roberto Moreira, inicia com imagens da TV, de ônibus sendo queimados, numa referência explícita aos ataques do PCC à cidade de São Paulo em maio de 2006. São imagens que elas assistem enquanto se preparam para iniciar o ensaio das músicas que cantarão na festa “Hip Hop para celebrar a vida”. O pessoal do ensaio, intimidado com a possibilidade de não haver o show por causa dos acontecimentos na cidade, é tranqüilizado por Preta que diz que “tem que ir lá cantar e passar essa mensagem pra galera”. Logo saberemos que Hermano, ex-marido de Preta e pai de Emília, intimidado por criminosos armados com quem se envolveu tempos atrás, acaba tendo que incendiar um dos ônibus, enquanto o show acontece, para pagar uma dívida.

Típica das novelas brasileiras a partir dos anos 90, que cada vez mais buscam se referenciar no universo extra-diegético (favorecidas por um ritmo de produção, onde o espaço de tempo entre a escritura dos capítulos e a exibição é bastante curto, e motivadas pela ânsia de pautar a discussão do país), esse tipo de alusão a um evento da conjuntura contemporânea é excepcional no quadro de seriados. No caso de *Antonia*, a referência aos ataques do PCC (indo ao ar 5 meses depois dos ataques, a dimensão do ocorrido e sua divulgação massiva na

mídia nacional parecem ter propiciado a alusão), renderá ainda história para o episódio seguinte. É notável a participação de Fernando Meirelles como co-roteirista deste episódio, junto a Fabrizia Pinto e Claudia Tajés. Assim, uma das características do diretor de *Cidade de Deus* e mentor de *Cidade dos Homens*, seria esse apreço particular pelo que é polêmico na vida nacional recente. E de fato são estes os episódios que mais se aproximam das tensões estruturais das narrativas em torno das favelas cariocas.

Pela primeira vez o crime organizado adentra a narrativa do projeto *Antonia*. Entra pra se contrapor à perspectiva de paz e transformação do movimento hip hop, presente através da festa que aglutinou vários MCs, free stylers, B boys, grafiteiros e Djs da cena paulistana e ainda fez figurar o basquete de rua e os sambistas como aliados. O personagem de um playboy, branco, acompanha Mayah na festa e tematiza o medo que a classe média tem da periferia. Os diálogos buscam responder às associações entre violência e pobreza: ele pergunta se é seguro parar o carro ali ao que Mayah responde estar “mais seguro que na Oscar Freire¹²¹, pode ter certeza”; ele se assusta com um rojão e ela ri, acusando-o de ter achado que era um tiro. O episódio se esforça em construir a periferia como lugar seguro: a festa ocorre numa escola, crianças pequenas andam pra todos os lados, gente ligada ao esporte, gente ligada à cultura.

Se é verdade que o retrato da festa hip hop se apresenta como contraponto ao estereótipo da favela violenta, também é verdade que a estruturação nestes termos continua a reforçar o estereótipo, inclusive localizando o crime entre familiares dos protagonistas da série. Complica o panorama o fato de este ser o único episódio da série cuja narrativa é toda na periferia, não havendo imagens das regiões centrais da cidade, a não ser aquelas das ruas vazias na TV. “A favela é um problema social” é cantado pelo Antonia junto a um grupo de sambistas ao final do episódio de maneira que a montagem intercala imagens do show e de Hermano ateando fogo no ônibus, mantendo-se a música. Ecoa aqui, a perspectiva dual – e redutora – da representação da periferia presente em *Cidade dos Homens*, que se faz numa contraposição de trabalhadores honestos à estrutura criminoso e violenta do tráfico de drogas, perspectiva a que o filme *Antonia*, e mesmo os episódios anteriores, tinham buscado se contrapor. A caracterização do tema do episódio como o “problema social da favela” retorna para o estereótipo que associa violência e pobreza.

A saída do episódio para a questão tenta ser a da periferia unida na movimentação cultural. Um rapaz canta em *free style* um rap sobre as eleições, apontando para uma periferia

¹²¹ Rua de lojas de consumo de luxo em São Paulo.

politizada. Um outro agita o pessoal do basquete num megafone: “União, esporte, auto-estima, valorização, criatividade, tô certo ou tô errado?”. É o retrato de uma juventude “politicamente correta”, sem qualquer engajamento radical, destes que se vê nas letras de rap, o que em última instância propicia uma despolitização no retrato destes agentes da periferia organizados.

O discurso da “defesa da paz”, que dá nome à festa hip hop, apesar de legítimo, é problemático quando silencia a respeito das estruturas sociais, econômicas e políticas que impedem que a paz se efetive. Culpabiliza apenas aos indivíduos diretamente envolvidos nas situações de violência (no caso ainda singularizado na figura de Hermano, cujo caráter é constantemente questionado por Preta e as garotas), silenciando sobre as altas esferas de poder do crime, sobre o papel do Estado e sobre a estrutura social que é base de toda a problemática. O discurso se desenrola em consonância com as campanhas pela paz impetradas pela classe média de cidades como o Rio de Janeiro, às quais a Globo já deu ampla cobertura, fazendo o eco ideológico da criminalização da pobreza, agora travestido como discurso autêntico da periferia.

O episódio foi exibido no projeto Rede de Telas em 2006 na Casa de Cultura do M’Boi Mirim junto ao coletivo CineBecos, que atua exibindo filmes e produzindo vídeos na periferia da Zona Sul de São Paulo, e contou com a presença do diretor do episódio Roberto Moreira. Foi clara a presença de mais participantes do movimento cultural local do que em outras seções e nítida a vontade destes de responder ao diretor do filme, identificado ali como alguém de fora falando sobre a periferia. O episódio foi largamente criticado. Em especial a manipulação de uma produção cultural criativa da periferia e a violência à qual essa produção audiovisual está articulada foram motivos de preocupação constante. As aparições de Negra Li e Thaíde, artistas oriundos de contextos periféricos, nas séries de televisão foram alvo de discussão, sendo pensada por alguns na chave da cooptação. Fica claro neste sentido que o episódio repõe críticas às quais o filme visava responder em chave positiva e mais afastada do estereótipo.

O quarto episódio, *Toque de recolher*, continua a investir nestes atentados do PCC, agora enfatizando a maneira como afeta o cotidiano da cidade. Hermano é preso por participar do incêndio do ônibus e a filha Emília acaba sendo levada com o pai para a delegacia. Por conta do caos na cidade, Preta passa o dia todo tentando chegar à delegacia para encontrar a filha. Aqui a coisa novamente se complica. A polícia retratada é uma polícia eficiente, justa e

simpática, não fazendo nenhuma alusão à larga escala de mortes de supostos suspeitos pela polícia, que desde a época é amplamente questionada pelos movimentos de direitos humanos.

A canção que marca a vinheta junto a música tema é um trecho de “Samba da benção”,¹²² de Vinícius de Moraes e a voz over de Preta insiste ao longo do episódio no mote da tristeza e da solidão para refletir a experiência perante os acontecimentos. Os diálogos não abordam a questão dos atentados, tratando apenas de seus efeitos (o trânsito, o caos, a dificuldade de se locomover) e a voz over ao longo de todo episódio recorre ao âmbito sentimental da personagem. No final do episódio, voltando pra casa com Emília, Preta comenta para as amigas que sentiu uma tristeza enorme durante o dia, que se sentiu muito sozinha, mas logo rebate em over ao espectador: “Mas a tristeza não durou muito não, não quando se tem amigas que tão com você pra tudo e um sonho chamado Antonia. Antonia é o nome do nosso sonho e você pode dar o nome que quiser pro seu”. Nesse texto final a personagem se agarra a suas perspectivas pessoais e deixa para traz o grave evento que abalou a cidade. Na idéia de sonho, sugere ao espectador um enfrentamento ambíguo do evento, que fica entre um sonho de transformação social e os sonhos pessoais de cada um, como o sonho dela com o Antonia, claramente um sonho de transformação pessoal que ignora o problema. Com esse fechamento o episódio coroa uma narrativa que a princípio se propõe a tratar de um tema polêmico, cheio de implicações políticas e sociais, mas que se exime de fazer qualquer problematização, de maneira que a referência ao evento acaba soando como uma estratégia sensacionalista qualquer.

O último episódio, *Fidivó*, sai do registro do crime e da polícia, mas mantém certo tom de pesar: a precariedade do sistema público de saúde dificulta o tratamento imediato da mãe de Preta, que acaba morrendo por causa do estágio avançado da doença. A morte acontece no meio do episódio, então a vida continua e a narrativa segue com os preparativos de um grande show das garotas, onde são esperadas 15 mil pessoas. A música “Volta por cima”, composta por Paulo Vanzolini, que divide espaço na vinheta com “Antonia brilha”, indica desde o início a superação do momento triste.¹²³

¹²² “É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração
Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não”

¹²³ “Chorei, não procurei esconder
Todos viram, fingiram
Pena de mim, não precisava
Ali onde eu chorei
Qualquer um chorava

A história será contada toda do ponto de vista de Emília, que está presente em quase todas as cenas (com exceção daquelas de Preta sozinha no hospital, que aparecem quando a mãe é evocada por Emília em voz over). É a criança que conduz a narração de todos os movimentos da narrativa, sempre over, e expõe ao espectador a sua vivência do processo a partir do mote que dá nome ao título: ela é “filha de vó” ou “fidivó”, já que Preta a deixa sempre com a mãe quando precisa trabalhar. Com isso ela tematiza a experiência de sua criação e sua percepção ingênua do ciclo da vida. As amigas de Preta ficam com a menina enquanto ela está no hospital, o pai quase nunca pode cuidar dela e na hora do show ela fica com Diamante. As situações rendem comentários que refletem sobre a relação entre mãe, filha e avó; sobre a paternidade ausente em seu meio; sobre sua criação partilhada com outras pessoas; sobre a afirmação da beleza negra que aprende com a mãe e as “tias”, como ela chama as amigas da mãe.

Se a princípio sugere-se um afã de fazer a crítica da condição de vida da população pobre, sugerindo a má qualidade do atendimento no sistema de saúde público, logo o episódio incita que as personagens sigam em frente, conformadas com a morte da mãe de Preta, que no fim é entendida como fatalidade, como parte do ciclo da vida. A perspectiva infantil evita um enfrentamento direto da questão, ainda que uma certa melancolia permaneça. Fica do episódio a caracterização das relações familiares no ambiente social da periferia elaborada da perspectiva infantil de Emília.

No movimento geral da primeira temporada é como se a busca de um enfrentamento mais direto das tensões da cidade e dos problemas que afetam os moradores da periferia (no terceiro, quarto e quinto episódios), não conseguisse manter o tom otimista da história. E assim, o pesar predomina sobre o enfrentamento da realidade social que o motiva, de maneira que os últimos episódios da primeira temporada da série invertem o sinal positivo do final do filme, sem que nada ganhe em qualidade no tratamento das questões.

A sucessão dos episódios de *Antonia* exemplificam bem as tensões que estão em jogo. Os dois primeiros episódios figuram, na minha visão, como os mais interessantes. Ao se debruçarem mais diretamente na questão da mulher, na construção de relações de amor e amizade e saírem do campo de vitimização social, as personagens ganham força. Alguns diálogos conseguem delinear posturas afirmativas da mulher e do negro interessantes, ainda que sejam pontuais. Os temas e histórias trabalhados se adequam bem à forma do desenrolar

Dar a volta por cima que eu dei
Quero ver quem dava
Levanta, sacode a poeira
E dá a volta por cima”

narrativo, atento às tensões psicológicas das personagens, resolvendo-se numa narrativa dinâmica como pequenas crônicas de afirmação. Ainda que se distanciem do enfrentamento mais direto dos problemas sociais da periferia, que marca o tom dos outros episódios da primeira temporada, eles parecem cumprir melhor aquilo a que se propõem.

No terceiro e quarto episódios, o ímpeto de se referir à problemática do tráfico de drogas aparece numa busca pela referência àquilo que da periferia aparece amplificado à nação nos telejornais. O crime organizado se estabelece como eixo central na vida da cidade, ligado por relações de amizade e parentesco às protagonistas da periferia. O estereótipo se impõe. O formato e as escolhas de roteiro não dão conta de problematizar o crime organizado ou a polícia, nem as personagens consolidam qualquer reflexão ou transformação importante. A demanda que pautava o filme, de se contrapor à chave de representação que associa periferia e violência, população negra e banditismo, fica nestes episódios eclipsada. O que era crucial no filme, na série se dissipa, enfraquecendo a proposta.

O último episódio, primeiro revela uma certa vontade de fazer a crítica do sistema de saúde público, através da morte da mãe de Preta, que é mal atendida, mas logo essa perspectiva se esvai e a morte passa a soar como natural ao ciclo da vida. O que sobra é a caracterização de Emília da forma como é criada, que evocam condições típicas de seu meio social. Resulta disso um episódio mais descritivo, que emerge da voz over da personagem.

A segunda temporada

A segunda temporada, anuncia uma estratégia diferente desta anterior, focando-se principalmente na relação das cantoras protagonistas com o universo da indústria musical. Neste novo momento elas já tem uma carreira mais consolidada, já conseguem sobreviver do trabalho artístico. Assim, a relação com a visibilidade, com o dinheiro, o encontro através do trabalho com pessoas de meios sociais distintos e a própria relação com a mídia emergem como questões centrais.

No primeiro episódio da temporada de 2007, *Plano B*, as garotas saem em turnê pelo interior do Estado de São Paulo. Apesar das expectativas do grupo, o público das cidades por onde passam é pouco afeito ao estilo musical do grupo. Na baixa receptividade local ao rap, Diamante incita as garotas a usarem um “um plano B” ao final dos shows, quando elas, contrariadas, cantam canções alheias, do gosto do público. Na turnê, conhecem uma fã disposta a ajudá-las na produção. A garota Mariah porém começa a causar intrigas entre as garotas. Uma entrevista na televisão, editada de maneira a deturpar o que elas disseram e

valorizar Lena em detrimento do resto do grupo, tudo motivado pela sede de fama da nova assistente, causa um desentendimento que tem por resultado o afastamento de Lena. Logo a garota se propõe a substituir Lena num show. Emília e Diamante percebem o jogo, desmascaram Mariah e o grupo se vê novamente unido, num show onde por fim cantam suas próprias músicas.

O episódio se passa nos cenários do ônibus do grupo, dos shows, das paradas em restaurantes populares, com algumas cenas em praças das cidades do interior, e em geral investe-se pouco na caracterização do espaço, tão marcante na primeira temporada. A periferia aparece apenas numa tomada curta da despedida de Preta da filha em frente à sua casa, logo no início, sem ênfase alguma. O espaço da periferia e a caracterização da cidade, que destacavam a série na programação televisiva, são abandonados e parece que com isso os recursos audiovisuais e a própria história se tornam mais convencionais. Se a primeira temporada ainda insiste em manter um pouco do trabalho de câmera e montagem que emergiram em *Cidade de Deus* num esforço de constituir uma linguagem própria pra trabalhar a periferia, seu espaço e suas histórias - o que passa a ser usado em *Cidade dos Homens* e orientar os trabalhos audiovisuais que se constituem na interação com este espaço - , neste episódio os efeitos são quase totalmente abandonados, restando apenas o padrão de imagem cinematográfica e de cores estouradas que é característico de todos estes trabalhos. Ao invés de repor alguma estratégia singular de uso dos recursos audiovisuais para lhe diferenciar, a série se aproxima de padrões mais convencionais da indústria televisiva.

O problema que as garotas enfrentam é gerado por conta da fama que o grupo adquire. A problematização social da primeira temporada e a caracterização do universo da periferia some, indicando a nova direção para onde a segunda temporada se encaminha. O episódio parece refletir uma busca de um caminho alternativo à representação da mulher negra que insiste no cenário da periferia. Mas investindo num retrato do universo da fama, acaba ignorando o preconceito e a dinâmica social excludente, que são constitutivas da experiência do tipo social que as personagens representam, algo que aparece de alguma maneira caracterizado na primeira temporada da série. Mesmo a inserção das garotas num universo da indústria cultural não é nem um pouco problematizada, passando ao largo do lugar marginal que se destina ao rap.

A música tema da vinheta do segundo episódio, *Pobres e Famosas*, anuncia um retorno à problemática social da periferia, retomando a canção “Eu sou a favela”, que já havia aparecido na vinheta do terceiro episódio da primeira temporada, *Nem tudo é relativo*. Mas é clara a diferença de um episódio a outro. Seguindo a tendência da segunda temporada, o

espaço da periferia é bastante minoritário no enredo e nas imagens. É o universo da elite e o confronto de hábitos que domina o desenvolvimento do episódio.

A apresentação inicia com Emília que fala em direção à câmera desde a laje da casa de Preta, com a paisagem típica da periferia ao fundo. Ela aguarda sozinha em casa a volta da mãe de um programa de TV. Suas colocações, que com exceção deste momento de apresentação e outro de fechamento são narradas em voz over (como já ocorrera no último episódio da primeira temporada), introduzem uma linha própria e afetiva de raciocínio que comenta temas daquele episódio como a fama, o trabalho e o dinheiro, em sua percepção infantil da vida que a mãe e as “tias” levam. O que motiva sua fala são as histórias “não inventadas” que gosta de escrever para a escola, que ela relata no início do episódio, que se fazem em comentários de seu cotidiano.

A voz de Emília introduz a cena do programa de entrevistas na TV, onde as garotas conhecem um médico, que está ali para falar sobre um livro que escrevera. Este médico se aproxima de Barbarah e acaba apresentando as garotas a um universo rico e luxuoso. Mayah e Barbarah são levadas para jantar num restaurante sofisticado e se surpreendem com o menu desconhecido. Barbarah conhece a mansão do doutor, comenta à Lena por telefone o luxo da piscina, do jardim e dos banheiros. Acaba passando a noite num quarto de hóspedes, que rende uma longa montagem de imagens da diversão com o conforto da cama e dos travesseiros, com um banho de espuma na banheira, com a investigação dos objetos disponíveis no quarto, ao som do samba animado, mas de letra codificadíssima, “Dama Tereza”, de Sabotage, famoso rapper paulistano. Barbarah é convidada a viajar pra Istambul, o que não decide ali, e pra ir com as amigas a uma festa de lançamento de uma loja da alta elite paulistana, onde estarão repórteres e gente importante. Diamante consegue de favor que as garotas provem e emprestem de uma outra loja roupas adequadas para ir à festa. O samba “Com que roupa eu vou” conduz uma seqüência de montagem de imagens das garotas experimentando vestidos, cabelos e maquiagens, exibindo-se para a câmera como para um espelho, num cenário que se reduz a um painel vermelho onde lê-se “sale”.

Nos dois “videoclipes” inseridos na narrativa, as garotas se divertem com o luxo ao qual não tem acesso, com largos sorrisos na cara e trilhas animadas, tematizando a sonhada ascensão social e o gozo do luxo. As outras cenas ficam entre o deslumbramento e o desconcerto das garotas com hábitos e bens de consumo da elite. A pobreza sugerida no título aparece muito pontualmente, não rende cenas longas e exclusivas desta caracterização, como acontece com o universo do rico. Se reduz a um cano de água que quebra na cena inicial de Emília, à surpresa de Preta para pagar os 30 reais pelo concerto autorizado pela filha, à

segundos de uma contagem de moedas para totalizar o dinheiro do ônibus para voltar pra casa, ao sonho de Emília em ganhar uma bicicleta. É a surpresa das garotas com o mundo da elite que faz referência à desigualdade, caracterizada principalmente em termos de bens de consumo, e não em termos de diferença de condição de vida e acesso a oportunidades, numa clara despolitização da questão.

O “problema social da favela”, evocado na vinheta do episódio, não será bem caracterizado, como no episódio *Nem tudo é relativo*, que versa sobretudo sobre a violência. Ele será apenas sugerido na situação que se cria na festa grã-fina, quando Barbarah, depois de cantar de graça junto às meninas, é acusada de roubar um valioso colar. A situação então se torna manifestação de preconceito racial e social. Na eminência de abafar o caso, quando descobre o equívoco da acusação, a dona da loja pede desculpas pelo mal-entendido, ao que Preta rebate: “Mal entendido, né? Se tivesse no pescoço de outra cor seria uma ocorrência policial.” Mas o estereótipo do crime ligado ao pobre e ao negro toma ainda outro rumo. Se a personagem denuncia o preconceito, o episódio parece repor a associação, quando faz a defesa do trabalho honesto do pobre, como que lhe mandando um recado, lembrando que o crime não compensa. É na música que cantam em dois momentos - no show na festa grã-fina e no show final num bar da Brasilândia para onde vão orgulhosas depois da confusão da festa – que isso primeiro aparece: “Sei meu valor, sei quem eu sou, dignidade não se compra com dinheiro. Sei de onde sou, sei pra onde vou, dignidade não se compra com dinheiro”.

Mas o episódio volta a exaltar o trabalho honesto e a vida simples numa fala de Emília para o espectador: “Sabe, quando eu crescer, eu também vou querer ganhar o meu dinheiro, fazer dele o que eu quiser. Mas eu não preciso ser tão rica. Eu quero viver do meu trabalho, viver bem, estudar, ter casa. Ah, e uma bicicleta também”. Dessa maneira, o episódio caracteriza o luxo do rico como ganância e dignifica a renúncia do pobre ao conforto como uma qualidade de caráter, como uma escolha sua, ignorando o lugar que a desigualdade de oportunidades lhe confere e a falta de acesso a direitos básicos que a ausência de dinheiro provoca em nosso mundo. Também é a postura individual dos organizadores do evento que é criticada, mas não propriamente a ordem excludente que beneficia à elite, que aparece aberta e simpática na figura do médico.

A lógica parece ainda mais perversa: após exaltar todo o conforto que o dinheiro proporciona, num apelo a sonhos de consumo populares, o episódio reserva ao pobre uma nobre renúncia em nome da dignidade. A desigualdade se legitima então como uma mera desigualdade entre faixas de consumo e a renúncia ao luxo aparece como uma simples questão de gosto e honestidade, ignorando completamente a lógica social que joga amplas

parcelas da população à marginalidade. Assim, o “problema social da favela” ressurgiu no episódio gerado por aqueles que não se enquadram na perspectiva de honestidade do pobre, criminalizando aos pobres “sem caráter”, como se fosse o desvio de conduta individual de determinados sujeitos “o” problema social. Aqui parece ficar claro como o enfrentamento da pobreza e da desigualdade tal como a série se propõe pode tornar-se perverso ao falar da periferia em tom político ameno.

No terceiro episódio, *O valor do Diamante*, se instaura a dificuldade de manter as relações originais entre os participantes do grupo quando este cresce e ganha fama, apostando no dilema entre as relações afetivas e as melhores saídas profissionais. Assim, Diamante se vê ameaçado por um empresário da grande indústria musical, que as garotas conhecem quando fazem um comercial de xampu para o cabelo da mulher negra. No fim elas renunciam à grande estrutura de produção, já que não querem ver o dinheiro do próprio trabalho reduzido a muito pouco para que se pague o agenciamento, preferindo a Diamante que não explora demais as garotas, cuida da filha de Preta sempre que ela está trabalhando e que investe seu dinheiro numa van estampada com o nome do grupo para o transporte das garotas. Diamante triunfa, mesmo com todos os seus problemas, como a opção das garotas. Diamante simboliza assim a Brasilândia, pátria original que é recuperada quando elas se sentem deslocadas nos ambientes mais ricos, ainda que dela progressivamente se afastem. Assim, elas privilegiam a solidariedade e empenho do amigo a uma relação profissional com o empresário esnobe.

A narrativa do episódio novamente afirma a vocação da segunda temporada pra sair da problematização da periferia e mergulhar no universo profissional da indústria cultural. Assim, a tematização da questão do negro é mais enfática na mercantilização do comercial de xampu onde elas cantam muitas vezes o jingle “Eu sou black, meu cabelo é black”, do que no tímido retrato da vivência de Emília entre alunos brancos na escola particular em que Preta investe o dinheiro que ganha no comercial. Ainda que aí a má qualidade da escola pública fique sugerida, esta é uma situação muito marginal na narrativa.

O quarto episódio, *Ligação a cobrar*, reforça o tom da segunda temporada em torno da dificuldade de conviver com o sucesso, se afastando de vez do universo e das problemáticas sociais da periferia. Mayah, encantada com o sucesso, se envolve com um fã e vai para a casa dele depois de um show onde briga com Diamante, onde passa a noite. No dia seguinte, Preta recebe uma ligação do celular de Mayah, revelando que a garota foi seqüestrada e ordenando que se pague um resgate. As amigas preocupadas tentam solucionar o caso, com ajuda de Diamante e da polícia. Mayah, na casa do fã, começa a desconfiar da obsessão do rapaz que não deixa que ela vá embora. A polícia consegue rastrear a ligação e localiza o seqüestrador,

que se descobre não ser o fã, mas um outro rapaz ressentido por não ter conseguido entrar num show das garotas e que havia roubado o celular de Mayah.

A narrativa se desenrola alheia à temática da periferia, se não em duas situações: quando Diamante chama criminosos que conhece da Brasilândia pra tentar ajudar no caso, que não intercedem logo que vêem a polícia envolvida; e quando a descoberta do seqüestrador num apartamento da região central contraria a expectativa de Diamante de que fosse um morador da Brasilândia, o que motiva uma fala do amigo bandido em torno da associação periferia e crime – “Até você Diamante?”. Contudo, a questão é pontual e rasteira e a periferia não é cenário. Com o sucesso da garotas, elas se afastam da periferia. Em planos de paisagem figuram apenas prédios do centro da cidade, que são tomados da janela do apartamento do fã onde está Maya e da cobertura do prédio onde Preta tem um apartamento, que sugere que Preta ascendeu socialmente e abandonou o bairro de origem.

O último episódio, *Sábado às 4*, encerra o projeto de *Antonia*, narrando a separação das garotas, cada uma tomando um rumo particular em suas trajetórias profissionais. Preta é uma cantora de carreira internacional, Barbarah é atriz de novelas e Lena está em campanha para vereadora. Mayah é a que menos conseguiu se consolidar e sofre com a comparação em relação às amigas famosas e atarefadas. Distraídas, elas demoram a perceber que a amiga passa por uma situação difícil. A narrativa se desenrola pelo encontro das quatro, que tem suas histórias registradas por um documentarista alemão, novamente tematizando o sucesso e a visibilidade midiática garantida pela fama, sem grandes discussões ou problematização deste universo. Para tentar animar a amiga, que se envolveu com drogas e que agora é intimidada por criminosos, elas tentam marcar um retorno do grupo no comício de Lena, no sábado que dá nome ao título do episódio. Mas Barbarah e Preta são agora muito atarefadas e não poderão ir. Preta de última hora se arrepende, desiste da entrevista que iria dar no Rio de Janeiro e aparece com Barbarah na Brasilândia para um show final, que celebra o fim da série. Por fim, a amizade permanece ainda que não justifique mais a união das garotas num grupo. O sonho projetado no filme e ao longo dos primeiros episódios acaba.

A segunda temporada aposta no tom leve, no registro oposto daquele para o qual se encaminha a sucessão dos episódios da primeira temporada. A periferia aparece pouco enquanto imagem e enquanto questão. Os temas que compõem o eixo da primeira temporada são marcadamente sociais. A segunda temporada os relega a segundo plano, emergindo em detalhes e situações da história, mais do que estruturando-as. As histórias dos episódios tiram da linha narrativa principal situações significativas ou revelatórias de discussões sociais

candentes. O universo da fama, da indústria cultural e da elite, que emergem como temas centrais não ganham problematização alguma, aparecem como dado.

O projeto de representação da periferia se esvai. A paisagem da periferia aparece apenas muito pontualmente, sendo muito mais frequentes ambientes luxuosos (a mansão do médico, a loja de elite, o restaurante grã-fino, o escritório do grande empresário), os apartamentos de classe média da região central, ou ainda cenários da mídia, como os estúdios de TV, publicidade e cinema. A predominância de tais locações aproximam as imagens da segunda temporada daquelas que tradicionalmente se vê na TV. E inevitavelmente a câmera, a fotografia e o próprio desempenho físico das personagens se adequa aos códigos de interação nestes espaços.

O que na primeira temporada ainda se coloca como projeto original na TV, na segunda já se aproxima mais da convencionalidade de especiais e séries televisivas. Se as imagens registradas em câmera na mão, montadas com cortes sucessivos e contrastantes dentro de uma mesma seqüência, tinham perdido seu potencial de impacto (quando passamos da favela dos morros cariocas de *Cidade dos Homens* para as ruas largas da Brasilândia do filme *Antonia*), mas permaneciam usados de maneira amena na primeira temporada; na segunda temporada da série, o predomínio do ambiente fora da periferia é acompanhado de um estilo mais convencional.

Considerações finais

O intuito desta dissertação foi buscar compreender procedimentos das séries que evocam um contexto de discussão tensionado em torno da representação da periferia, espaço que abriga grupos historicamente destituídos de poder. Na análise, busquei circundar elementos de uma proposta ética, estética e política dos seriados, procurando contribuir de alguma maneira para a discussão, ainda em curso, que avalia tais projetos recentes, propondo, sempre que possível, hipóteses interpretativas a respeito de suas ligações com as transformações no campo audiovisual brasileiro, no cenário institucional da televisão e, em última instância, no próprio panorama ideológico brasileiro atual.

A tensão irresolúvel em torno da representação da periferia em seriados como *Antonia* e *Cidade dos Homens* pode ser identificada nas sucessivas mudanças de proposta de episódio a episódio. A seqüência de episódios parece denunciar uma crescente tentativa de responder às tensões e problematizações que se insinuem nas distintas representações da periferia que as próprias séries realizam, em interlocução com um conjunto audiovisual mais amplo, de temática semelhante, e também com o próprio meio social. Parece claro como as distintas tentativas e estratégias para trabalhar a periferia nas séries traduzem uma inquietação na lida com o tema, o que reflete a instabilidade histórica dos estereótipos, que teimam em se reciclar constantemente, e a complexidade da representação dos grupos subalternos. O resultado geral parece, porém, encontrar limite no tom político ameno, na ausência de uma problematização da própria dinâmica da representação e das contradições mais fundas da realidade social.

Percebe-se no projeto dos seriados um peso grande da trama e do desenvolvimento psicológico claro de seus personagens. O resultado é uma grande atenção às mentalidades, ao comportamento, às condutas morais, ao caráter dos personagens. Mas uma busca pelas marcas do real deixa registrado na tela o quanto a condição social forma a mentalidade e o comportamento. Na representação desta relação sujeito-sociedade, aceita-se, num seriado mais, noutro menos, uma certa determinação social dos sujeitos, mas não se entende que estes sejam capazes de se construir enquanto sujeitos históricos e de interferir na dinâmica social. O que os libera da determinação são saídas pessoais. Não há uma teleologia da história onde estes personagens possam se constituir como paradigmáticos da transformação social.

A generalização destes personagens enquanto emblemáticos de um grupo social se dá apenas enquanto estes se constituem como vítimas sociais. Enquanto agentes e sujeitos de

transformação do quadro não é possível pensar em generalização social. Suas ações se limitam ao campo de suas próprias vidas, não significam maiores implicações políticas e sociais. É a singularidade do caráter dos protagonistas que os torna exemplos da fuga do destino triste que tal determinação lhes confere, que impele outros em sua condição para a violência e a morte. São sujeitos que não respondem à determinação social numa forma política, mas através do caráter, de suas condutas morais.

O plano de compreensão dessa determinação se dá através de um registro quase etnográfico e descritivo, fica-se no âmbito das experiências imediatas, do que é visível e superficial, sem ir a fundo na dinâmica mais complexa e eficiente do poder e da exclusão, que é mais oculta, mais difícil de desvelar. É importante atentar assim para o que tais programas põe em relevo e onde silenciam. O silêncio dos filmes brasileiros da década de 90 em relação aos agentes do poder que estão no topo das organizações que vitimam a população foi constatado em texto de 2000 por Ismail Xavier¹²⁴. Filmes posteriores a esse momento, a exemplo de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, parecem confirmar a tendência. Da mesma maneira, os seriados analisados silenciam a respeito destes agentes.

O seriado é retrato inteligente, sintoma e agente da ideologia de nossos tempos onde não há utopia, não há perspectiva de transformação histórica, não há perspectiva de ação política de libertação do terrível quadro social que nos assola. Sem a perspectiva de transformação, poderia haver a saída da crítica. Mas o seriado não chega a desenvolver uma crítica feroz à lógica de poder que conforma a situação social inaceitável. Pelo contrário, grandes explicações e altas esferas de poder ficam eclipsados. É possível pensar que os programas naturalizam a ordem da desigualdade ali onde procuravam combatê-la, não mais em justificativas abertas, mas em suas proposições veladas.

Ambos os seriados reduzem em ampla medida questões políticas complexas à questão da ética individual, desviando o campo de atenção da ordem social para a moralidade. *Antonia* particularmente apresenta uma queda no patamar da discussão, na medida em que a mobilidade social individual protelada ignora o fracasso da maioria da população negra que aí se implica.

Como notou José de Souza Martins, “Muitos dos que são considerados categoricamente excluídos, podem se considerar a si mesmos subjetivamente incluídos, porque privilegiam justamente a inserção no consumo e não nas formas estáveis de inserção na produção” e neste sentido o aceno de inclusão é um componente do jogo de exclusão e

¹²⁴ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, Praga – Estudos Marxistas, v.9, junho 2000, p. 112.

perpetuação da desigualdade.¹²⁵ Cito novamente o autor, para que fique clara a perspectiva de interpretação:

“O rótulo [da exclusão social] acaba se sobrepondo ao movimento que parece empurrar as pessoas, os pobres, os fracos, para fora da sociedade, para fora de suas ‘melhores’ e mais justas e ‘corretas’ relações sociais, privando-as dos direitos que dão sentido a estas relações. Quando, de fato, esse movimento as está empurrando para ‘dentro’, para a condição subalterna de reprodutores mecânicos do sistema econômico, reprodutores que não reivindicam nem em face de privações, injustiças, carências. Nessa prática equivocada, a exclusão deixa de ser concebida como *expressão de contradição* no desenvolvimento da sociedade capitalista para ser vista como um *estado*, uma coisa fixa, como se fosse uma fixação irremediável e fatal. Como se a exclusão fosse o resultado único, unilateral, da dinâmica da sociedade atual. (...) O risco, em distorções assim, tem sido o de imputar às características próprias da *contradição e do conflito entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento social* uma polarização que pertence a outro âmbito interpretativo, que é o da Teologia, como se estivéssemos em face de uma peleja apocalíptica entre o Bem e o Mal. E, o que é pior, somos em geral postos em face de uma vitória consumada do Mal sobre o Bem (o que aliás parece muito pouco teológico).”¹²⁶

Parece claro, neste sentido, o quanto a “teologia” positiva do filme *Antonia* não consegue sustentar-se quando a primeira temporada da série de TV a desenvolve e detalha suas histórias, tão forte é a perspectiva contemporânea da violência e opressão como estados irremediáveis. A segunda temporada já volta com o tom alegre, mas evita o enfrentamento de temas sociais. Deslocando ligeiramente o ponto de vista podemos porém afirmar que a passagem da vitória do bem para a vitória do mal não altera substancialmente o eixo da interpretação contemporânea que coloca nesta polarização a única via de compreensão da realidade, não conseguindo percebê-la como pontos de sinais trocados de uma mesma contradição. Neste sentido, o tipo de ética individual que se desenvolve em *Cidade dos Homens* se coloca dentro do mesmo jogo.

De maneira geral é possível notar no público brasileiro uma ampla aceitação das narrativas que reconhecem o poder transformador da vontade e da ação individual frente às dificuldades. Filmes como *Antônia e Dois Filhos de Francisco* valorizam a batalha pessoal, a garra, a esperança e a luta por ascensão que não corrompam valores primordiais de honestidade. A série *Antonia* se coloca no mesmo registro, destacando no “dom” artístico o trabalho como vocação. Em *Cidade dos Homens*, como busquei destacar com base no apontamento de Mônica Kornis, é a criança que representa essa possibilidade de redenção dentro do quadro de violência e ressentimento que impera no cenário social tal como a série caracteriza, localizando na infância a possibilidade de efetivação no futuro de uma postura

¹²⁵ MARTINS, José de Souza. “Exclusão Social e a Nova Desigualdade”. São Paulo: Paulus, 2007, p.17.

¹²⁶ Id., *ibid*, p.17.

ética que se organize segundo códigos de conduta e valores humanistas. O mote da amizade, estrutural em ambas as séries, parece nos dizer que não há espaço de parceria que não seja na esfera privada. É nesta esfera que se localiza a perspectiva de esperança dos seriados.

De uma perspectiva histórica é impossível não citar como esse referencial de “esperança” de transformação e desenvolvimento tem se tornado mote da perspectiva política do país, tendo sido alvo das duas campanhas midiáticas de Lula, como já foi apontado por alguns críticos¹²⁷, ainda que não tenha sido alvo de nenhuma análise mais detida. Chico de Oliveira, no artigo “Hegemonia às avessas”, se questiona sobre a implicação da suposta tomada de “direção moral” da sociedade por parte das classes populares representada por Lula e sua política contra a pobreza e a desigualdade. Para ele a eleição e reeleição de Lula fez despontar “o mito da capacidade popular para vencer seu temível adversário, enquanto legitima a desenfreada exploração pelo capitalismo mais impiedoso”.¹²⁸ Dessa maneira atenta para a crescente complicação da política de representação das classes populares e para novas configurações na política de dominação, na qual a inserção numa esfera política, midiática ou econômica desempenha um papel central.

A periferia é a veia exposta e espacializada da desigualdade, que se funda porém numa ordem social cheia de contradições. O uso da imagem da periferia contemporânea para falar da assimetria social acaba por localizar no tempo e no espaço um processo de dominação e exploração que são historicamente muito anteriores e neste sentido ignora sua problemática mais profunda. Não há nenhuma genealogia da opressão, processo histórico muito mais amplo e coextensivo a outras realidades sociais, mas a sua localização e particularização, o que é problemático num discurso em que predispõe a periferia como lócus privilegiado para abordar “a” desigualdade. O potencial de generalização das histórias surge, por outro lado, do caráter “universal” da conformação ética do indivíduo, calcado em soluções de caráter e valores pessoais, no capitalismo contemporâneo.

É necessário destacar porém que a análise de *Cidade dos Homens* restringiu-se a primeira temporada da série, de maneira que chaves distintas de representação colocadas em outros episódios não foram consideradas. Particularmente seria importante destacar o segundo episódio da segunda temporada, *Dois para Brasília*, fruto da parceria interessante de Jorge Furtado e César Charlone que vemos no primeiro episódio, no qual há um grande salto na problematização social feita na série. No episódio, que foi analisado por Mônica Kornis em

¹²⁷ Ver críticas de Cleber Eduardo em www.revistacinetica.com.br. Mônica Kornis se referiu à questão em palestra sobre *Falcão e Cidade dos Homens*, no CTR-ECA-USP, em agosto de 2007.

¹²⁸ OLIVEIRA, Chico. “Hegemonia às avessas”, *Revista Piauí*, n.4, São Paulo, janeiro de 2007, pp.55-56.

artigo¹²⁹, a narrativa, sob o pretexto da entrega de uma carta do avô presidiário da namorada de Acerola para o presidente Lula, propõe uma ligação entre a situação social dos garotos da periferia atual, a dos migrantes nordestinos para São Paulo no auge do êxodo rural, e a dos candangos da construção de Brasília. Conforme destacado pela autora, no episódio coloca-se uma chave distinta de representação: a aventura da trama se ameniza na conversa de Acerola e Laranjinha no ônibus a caminho de Brasília em prol de uma articulação reflexiva que evoca diferentes espaços e tempos. A conversa dos personagens vai motivando inserções de seqüências em torno da realidade dos presídios, da imaginação dos garotos em torno dos migrantes, e ainda considerações dos personagens acerca do presidente de origem humilde, que se unem em torno do questionamento acerca da possibilidade real da justiça social ser feita. No episódio vê-se um potencial da série para uma problematização mais circunstanciada e incisiva do quadro da desigualdade e opressão do pobre, que no entanto acaba ocorrendo de maneira bastante pontual.

Se por um lado é patente a crise dos projetos utópicos de superação do capitalismo¹³⁰, por outro a constatação da lógica do capital, ainda que desarticulada de projetos políticos de transformação, ainda marca ou deveria marcar presença, já que permanece em sua lógica perversa. O que se vê nos seriados é uma postura crítica tímida com o sistema que gera a periferia, em retratos que evitam o enfrentamento da questão - por um lado lançando mão de uma postura descritiva do contexto da periferia, constatando a desigualdade sem problematizá-la, por outro, articulando à defesa de éticas de ação do indivíduo (quer seja em condutas próprias do morador da periferia em diálogo com estruturas sociais características de seu meio, quer seja em éticas “universais”), éticas que se adequam bem à manutenção do status quo na medida em que transcendem qualquer situação de classe.

A noção central nas séries de denúncia social e representação do dilema das periferias no país se realiza de maneira a ficar clara uma crença no caráter revelatório do cinema. A significação (tal como pensada por Metz a partir de Eisenstein, que buscava “tornar visível o ensinamento dos acontecimentos, chegar a que (...) este ensinamento se tornasse ele próprio um acontecimento sensível”, opondo-o a perspectiva do neo-realismo de “sentido” do mundo¹³¹) e seu processo, não são tão visíveis diante de uma fala que parece “natural”, de imagens que parecem dizer por si mesmas, de uma montagem que acentua o envolvimento

¹²⁹ KORNIS, Monica Almeida. “Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, jan-jun 2006.

¹³⁰ Ver por exemplo JAMESON, Fredric. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007 e JAMESON, Fredric. “A política da utopia”. In: SADER, Emir (org). *Contragolpes*. São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 159-176.

¹³¹ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.51.

emocional com movimentos da trama. Nisso fica claro que se faz um tipo de cinema que se abstém de significar o próprio processo de enunciação em prol daquilo que narra. Nisso é claro o alinhamento aos parâmetros do cinema clássico, priorizando a fluência do que é narrado, apesar de um estilo eclético que marca o uso de recursos de linguagem. Há uma incorporação isolada de certas marcas de estilo do cinema moderno, por exemplo o trabalho de câmera e o uso de material documental na ficção, o tom ensaístico da voz, a luz natural, a fotografia estourada, mas na apropriação dos seriados reconfigura-se o seu sentido. A câmera na mão, por exemplo adquire poderes de reforço narrativo, sua mobilidade, um novo status na trama e no quadro psicológico das personagens, centrais na composição dos episódios.

A questão se complica - e incomoda a muitos – quando essa abstenção de se referir na própria representação ao processo de enunciação, negligencia justamente o lugar de classe dos produtores em relação àqueles cuja história é narrada. Parece ser neste sentido que Ivana Bentes buscou resgatar Glauber Rocha em sua avaliação sobre *Cidade de Deus*:

“Glauber coloca uma questão que a meu ver não foi superada ou resolvida nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional e que continua atual. A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador "compreender" e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento.”¹³²

É inevitável a comparação do cinema contemporâneo com o cinema das décadas de 60 e 70, no que tange a utilização de espaços cênicos comuns como o sertão e a favela. Inúmeros críticos buscam apontar semelhanças e rupturas, buscando iluminar o cinema do presente a partir de uma perspectiva histórica.¹³³ Apesar de colocar em relevo a desigualdade, *Cidade dos Homens*, naquilo que herda de *Cidade de Deus*, se abstém de enfrentar de maneira radical o problema ético, político e estético de como essa desigualdade entre classes se realiza no próprio processo de produção do filme.

A simples quebra da invisibilidade da periferia, assim, não pode ser celebrada sem que se atente para as configurações discursivas que se colocam na representação.

¹³² BENTES, Ivana. “Estéticas da violência no cinema”. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, Ano 5, n. 1, 2003, pp. 217-237.

¹³³ Ver por exemplo: NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006; XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, Praga – Estudos Marxistas, v.9, junho 2000; além do já citado trabalho de Ivana Bentes.

A tensão apontada por Jean-Claude Bernardet entre cineastas e “povo” no campo do documentário brasileiro,¹³⁴ aparece sem questionamento nos seriados. É possível pensar que tais produções suprimem do horizonte político o embate de classes que é tão presente no panorama de filmes abordados por Bernardet, de maneira que a tensão política da sociedade e da própria representação acaba limada de campo, senão retratada através de seus efeitos. Não há em nenhum dos dois projetos que analisamos uma perspectiva de organização política dos sujeitos populares, de maneira que o retrato fica entre o da vítima social e o do sujeito individual que consegue por força ética alguma transcendência dos problemas que o vitimam. É decorrente de tal configuração de coisas um quadro onde a autonomia do pobre fica no campo de suas possibilidades pessoais e não se desenvolve como força de atuação na esfera pública.

A dúvida do cineasta em torno da legitimidade de “falar pelo outro”, que encontra manifestações fílmicas interessantes no cinema moderno, é nos seriados suprimida da forma e conteúdo da própria representação, senão quando aparece de maneira muito tímida no lampejo da voz “ensaística” identificada na análise do primeiro episódio de *Cidade dos Homens*. Dessa maneira, os seriados não assumem “os riscos de um diálogo real, de um desafio em potencial por parte de seus interlocutores”, questão que é candente na representação do outro.¹³⁵ Não se busca a problematização da relação entre o objeto que se retrata e a esfera de produção do filme, que no caso se faz ainda mais necessária dada a sobreposição das assimetrias da representação àquelas históricas de classe e raça.

É paradigmático o quanto a apropriação dos atores de periferia nas narrativas elaboradas no âmbito de produtoras consolidadas traduz uma assimetria de poder de origem histórica longínqua, nas quais a mente branca e o corpo negro constituíram parceria desigual para erguer o país. Mas se é possível compreender tal quadro de produção como fundado na desigualdade estrutural da nação, o fato das narrativas que levamos em consideração não expõem tal contradição de seu próprio processo de representação surge como deliberada.

Reconhece-se que na incorporação do sujeito da periferia, que se coloca como ator nos seriados, há um esforço em reconhecer a capacidade do povo de falar por si mesmo, lhe restituindo a fala predominantemente negada na televisão e reconhecendo sua capacidade de elaboração significativa na fala da experiência do mundo, contrapondo-se ao tipo de fala popular predominante em programas de auditório e telejornais sensacionalistas e ainda ao quadro das telenovelas onde atores buscam reproduzir, muitas vezes sem grande êxito,

¹³⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

¹³⁵ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 69.

sotaques e maneiras de falar que não lhes pertencem. Mas não se pode aceitar de todo a perspectiva socialmente difundida da “autoridade somática”,¹³⁶ que sugere que o simples fato da auto-representação, ou da presença somática de jovens negros da periferia, signifique um discurso de favorecimento automático desta população. A inclusão de tais seriados num panorama institucional da Globo, nos aponta para como o discurso promocional da emissora em torno destes programas “de periferia”, em seu esforço de auto-legitimação, joga com este senso comum que aposta que a parceria só pode ser fruto de uma relação produtiva saudável, enquanto na verdade a exclusão se recicla.

Embora o preconceito racial seja largamente condenado socialmente e motive arguições de oposição diretas das personagens num programa como *Antonia* (particularmente no segundo episódio da primeira temporada), o processo que de fato condena largas parcelas da população à marginalidade não deixa de existir e sobre este aspecto muito mais complexo, o programa silencia. “O racismo é reduzido a um problema de atitude individual, e não a um discurso que se auto-reproduz e gera novas atitudes racistas”.¹³⁷ Em *Cidade dos Homens*, o preconceito racial, que na primeira temporada surge particularmente no quarto episódio, é exposto tendo em vista a identificação humanista entre personagens de distintas classes sociais, numa seqüência de mútuo ódio e menosprezo caricatural, o que acaba por diminuir a evidência do lado mais frágil que é de fato vítima da opressão. Afinal, não é todo grupo social que tem o poder de “traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social”.¹³⁸ Ao igualar no paralelismo da montagem as ofensas que cada personagem profere ao outro, o episódio ignora a assimetria social no que tange particularmente a questão dos preconceitos. A crítica ao racismo que os programas buscam fazer, o traduz assim como uma mera questão de atitude, de ética de conduta, enquanto ele se faz historicamente “através da desigualdade drástica da distribuição de recursos e oportunidades, da divisão injusta da justiça, da riqueza, do prazer e da dor (...), é mais uma destruição de esperanças e vidas do que de atitudes incorretas.”¹³⁹

Na recusa de uma problematização política mais radical, os seriados se inserem no âmbito de discursos “politicamente corretos”. Mas como apontam Shohat e Stam, o politicamente correto, naquilo em que afirma, traz escondida a condenação da “crítica

¹³⁶ O termo é usado por XAIVER, Ismail. “Prefácio” In: SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 - livro que problematiza a política da auto-representação.

¹³⁷ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 293.

¹³⁸ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 51.

¹³⁹ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 52.

engajada como uma lamúria neurótica de um bando de ressentidos”¹⁴⁰, numa apropriação humanista de preocupações da esquerda que, num discurso político ameno, evita as contradições mais fundamentais da realidade e da representação. Como aponta Ismail Xavier na introdução à *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Shohat e Stam: “se quisermos abolir as fronteiras ou a desigualdade, cabe explicar o que as constrói, analisar a retórica que as sustenta”,¹⁴¹ ou seja, expor suas contradições - postura que cabe ao crítico, mas que também deve ser exigida dos produtores audiovisuais que se propõe a algum enfrentamento da realidade social.

Há por um lado uma avaliação geral de que foram feitos avanços frente à invisibilidade destas questões na ficção que domina a programação televisiva, através da simples tentativa de enfrentamento da periferia. Mas de fato estamos ainda diante de um quadro de uma ampliação tímida da riqueza em produtos nos quais impera a privação. Aqui é possível destacar o quanto tais produtos aparecem consonantes à lógica do espetáculo caracterizada por Guy Debord. São produtos que avançam dentro de um regime de “sobrevivência ampliada”. Nas palavras do autor:

“O espetáculo é uma permanente Guerra do Ópio para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir que a satisfação da sobrevivência aumente de acordo com as leis do próprio espetáculo. Mas, se a sobrevivência consumível é algo que deve aumentar sempre, é porque ela não pára de conter em si a privação. Se não há nada além da sobrevivência ampliada, nada que possa frear seu crescimento, é porque essa sobrevivência não se situa além da privação: é a privação tornada mais rica”.¹⁴²

Enquanto as contradições dos fenômenos representados e da própria representação não forem de fato encaradas, os projetos audiovisuais em torno da periferia se constituirão enfraquecidos justamente naquilo em que se propõe, como debate incisivo acerca da realidade social. É inegável a importância que tais programas adquirem no cenário audiovisual brasileiro e o avanço que promovem no enfrentamento de problemáticas tão caras ao debate social contemporâneo. A interlocução que estas produções estabelecem umas com as outras e com uma esfera de discussão pública mais ampla tem uma contribuição de grande valor para o acirramento do debate. Mas os avanços políticos devem ser reconhecidos sem que se perca de vista o horizonte mais radical da crítica. Permanece assim candente como questão a busca de um projeto audiovisual atento ao dilema da representação do outro, que responda à demanda de uma reflexão contundente do quadro político social da conjuntura atual.

¹⁴⁰ SHOCHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 34.

¹⁴¹ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: SHOCHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 14.

¹⁴² DEBORD, Guy. *A sociedade de espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 32.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Sérgio. "Violência, ficção e realidade." In: SOUZA, Mauro Wilton. (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes; ARAÚJO, Maria Elisa de. (Org.). *A televisão brasileira ao vivo*. Depoimentos de André Mendes de Almeida; Arthur Fontes; Cláudio Torres; Euclides Marinho; Fatima Ali; Fernando Barbosa Lima; Gilberto Braga; Leonor Brasseres; Luiz Fernando Carvalho; Lucia Leme; Luiz Gleiser; Guel Arraes; Maria Teresa Souza Monteiro; Olga Curado; Otávio Florisbal; Patricio Mello; Paulo José; Ruberto Appel; Roberto Irineu Marinho; Roberto Muylaert; Sylvio Luiz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. *Telenovela consumo e gênero*. Bauru: EDUSC, 2003.
- _____. "A televisão como veículo de publicidade: mapeando os consumidores." Trabalho apresentado em fórum de pesquisa 'Mercado, consumo e mídia: disputas por representação'. XXIV Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Olinda, jun. 2004.
- ANDRADE, João Batista de. *O povo fala*. São Paulo: Senac, 2002.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.
- ARÊAS, Vilma. "Errando nas esquinas da Cidade de Deus." In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.573-597.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- ASSIS, Diego, "O maior filme de todos os tempos (da última semana)". Folha de São Paulo, São Paulo, 13 jul. 2003, Ilustrada.
Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u34963.shtml>.
Acesso em: 15 fev. 2009.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 2002.
- BARBOSA, Simone Koff. "Simulacro como sedução no cinema: Análise fílmica de Antes do Amanhecer e Antes do Pôr-do-Sol". Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, out. 2008.

- BARTOLOMEI, Marcelo. “*Cidade dos Homens* retoma tom de crônica”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2005. Ilustrada, Televisão.
- BENTES, Ivana. “Cosmética da fome marca cinema no país”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 set. 2001.
- _____. “Estéticas da violência no cinema”, *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, Ano 5, n. 1, 2003. p. 217-237.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BILL, MV. “A bomba vai explodir”. seção “Polêmica Cidade de Deus”. Disponível em: <<http://www.vivafavela.com.br>>. Acesso em: 20 jan. 2003.
- BONDUKI, Nabil Georges; ROLNIK, Raquel. “Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho”. *Cadernos de Estudo e Pesquisa 2*. São Paulo: USP/FAU/FUPAM, 1979.
- BONDUKI, Nabil; SANTORO, Paula Freire. “O desafio do parcelamento do solo a partir do periurbano”. XII Encontro da ANPUH, 25 a 29 mai. 2009, Florianópolis.
- BONDUKI, Nabil; SANTORO, Paula Freire. “O desafio do parcelamento do solo a partir do periurbano”. *XII Encontro da ANPUH*, 25 a 29 mai. de 2009, Florianópolis.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas*. Campinas, Papyrus, 1996.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORELLI, Sívia; PRIOLLI, Gabriel.(Org.). *A deusa ferida*. São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- BUCCI, Eugênio. “Linha Direta. Com quem?”. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

- _____. "Antropofagia patriarcal". In: BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros: crise segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: EDUSP/ Ed. 34, 2000.
- _____. "Desventuras dos direitos humanos no Brasil." *Novos Estudos Cebrap*, v. 30, São Paulo, jul. 1991, p. 162-175.
- _____. *A política dos outros. Cotidianos dos mercadores da periferia e o que pensam do poder dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALDEIRA, Teresa; HOLSTON, James. "Democracy, law, and violence: disjunctions of Brazilian citizenship." In: AGUERO, Filipi; STARK, Jeffrey. (Org.). *Fault lines of democracy in post- transition Latin America*. Miami: University of Miami North South Center Press, 1998, p. 263-296.
- CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de. et al. *São Paulo 1975 crescimento e pobreza*. São Paulo: Loyola, 1976.
- CANDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.
- CANNITO, Newton. "Entre a violência do real e a violência televisiva. Linha Direta e Caso Norte: as possibilidades estéticas do docudrama televisivo." In: CATANI, Afrânio Mendes. et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Panorama, 2003. p.172-178.
- CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. "'O Auto da Compadecida' e o núcleo Guell Arraes". *Sinopse: Revista de Cinema*. São Paulo, n. 6, ano III, jan. 2001.
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CARDOSO, Ruth. (Org.). *A pesquisa antropológica com populações urbanas*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di. *Como analisar un film*. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 2007.
- CASTRO, Daniel. "Novelas da Globo perdem mais jovens e mais pobres", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 mai. 2008. Ilustrada, Outro Canal.

- _____. "Globo toma banho gelado no Oscar da TV". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2006. Ilustrada, Outro Canal.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- COMPARATO, Fábio Konder. "A democratização dos meios de comunicação de massa". In: BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DEBORD, Guy. *A sociedade de espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURHAM, Eunice. "A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas." In: Ruth Cardoso (Org.). *A pesquisa antropológica com populações urbanas*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- EDUARDO, Cleber. "Mobilidade social e pobreza no cinema brasileiro contemporâneo", *Revista Cinética*, fev. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mobilidade.htm>>. Acesso em: fev. 2009.
- FECHINI, Yvana. "O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese". NP Comunicação Audiovisual, VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2006.
- _____. "Guel Arraes: nem televisão, nem cinema". *Estudos Socine de cinema*: ano V, São Paulo: Panorama, 2003. p .83-91.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. "Os limites entre o cinematográfico e o televisivo no cinema de Guel Arraes". *Estudos Socine de cinema*: ano V, São Paulo: Panorama, 2003. p .65-73.
- FILHO, Daniel. *Circo eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FOLHA DE SÃO PAULO. "A fórmula do fracasso existe', diz Daniel Filho". São Paulo, 5 ago. 2007, Ilustrada.
- _____. "Alice na cidade". São Paulo, 14 set. 2008, Ilustrada.
- _____. "Segundo semestre sugere raros candidatos ao sucesso". São Paulo, 11 jul. 2007, Ilustrada.
- FRANÇA, Vera. *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FREIRE FILHO, João. "TV de qualidade: uma contradição em termos?". *Líbero*, ano IV, v. 4, n. 7-8, 2001.

- FREITAS, Guacira Barbosa de. "Periferia mediatizada – midiatização da periferia". IV ENECULT, Salvador: FACOM-UFBA, mai. 2008.
- FRÚGOLI JR., Heitor. "O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia", *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 1, São Paulo jan./jun 2005.
- GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GLOBO. "Entrevista com Tata Amaral". Disponível em:
<<http://antoniaofilme.globo.com/dowld/entrevista.doc>> Acesso em: 08 mar. 2009.
- GLOBO. Projeto Memória das Organizações Globo. Central Globo de Comunicação. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo>>. Acesso em 22 fev. 2009.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HALL, Stuart. *Culture, media, language*. London: Hutchinson, 1986.
- HAMBURGER, Esther. "Da política e da poética de certas formas audiovisuais". Tese (Livre Docência) CTR-ECA-USP, São Paulo, 2008.
- _____. "Diluindo fronteiras: as novelas no cotidiano." In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). *História da vida privada*. v. 4, São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. *Brasil antenado, a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. "Indústria cultural brasileira vista daqui e de fora." In: MICELI, Sérgio (Org.). *O que ler na Ciência Social brasileira*. São Paulo/ Brasília: ANPOCS/ Editora Sumaré/ Capes, 2002, p. 53-84.
- _____. "Política e intimidade: a reforma agrária em uma novela." In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, jul. 2000, p. 91-102.
- _____. "Política e novela". In: BUCCI, Eugênio. (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- _____. "Políticas da representação." *Contracampo (UFF)*, n. 8, Niterói, 2003, p. 49-60.
- HAMBURGER, Esther; ALMEIDA, Heloísa Buarque de. "Sociologia, pesquisa de mercado e sexualidade na mídia: audiências e imagens." Seminário "Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras", UNICAMP, Campinas, jun. 2003.
- HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

- HARVEY, David. *The condition of postmodernity: An inquiry into the origins of cultural changes*. Oxford: Blackwell, 1989.
- HIKIJ, Rose Satiko. “Espetáculo ou reflexibilidade? Sobre uma narrativa da violência no cinema norte-americano dos anos 90”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, 2001, p. 45-56.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, post-modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. “A política da utopia”. In: SADER, Emir (Org). *Contragolpes*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 159-176.
- _____. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Lisboa: Antígona, 2008.
- KEHL, Maria Rita. “Eu vi um Brasil na TV”. In: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986, p. 169-276.
- KEHL, Maria Rita; COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986.
- KEHL, Maria Rita, et al. *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979.
- KORNIS, Monica Almeida. "Agosto e agostos: a história na mídia." In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. "História e cinema: um debate metodológico." *Estudos Históricos*, v.5, n.10, Rio de Janeiro, 1992.
- _____. "Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo". Tese (Doutorado) - Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2000.
- _____. “Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, jan./jun. 2006.
- _____. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 215-238.
- KOWARIK, Lúcio; ROLNIK, Raquel; SOMEKH, Nadia. *São Paulo: Crise e Mudança*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo/ Editora Brasiliense, 1990.

- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del Cine: La rendición de la realidad física*. Traducción de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 2006.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LEITE, Márcia da Silva Pereira. "Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro", In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000, p.49-68.
- LIMA, Diana Nogueira de Oliveira. "Nova sociedade emergente: consumidores de produtos ou produção discursiva?" Fórum "Mercado, consumo e mídia: disputas por representação", XXIV Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Recife, jun. 2004.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACHADO, Arlindo. "Formas expressivas da contemporaneidade", *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Campinas: Papyrus, 1997. p. 236-261
- _____. *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO JR, Rubens. "Imagens brasileiras da metrópole – A presença da Cidade de São Paulo na História do Cinema." Tese (Livre Docência) - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, mar. 2007.
- _____. "Passos e descompassos à margem", *Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 164-171.
- MATTELART, Michéle; MATTELART, Armand . *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MATTOS, Sérgio. *Um perfil da TV brasileira: 40 Anos de história, 1950-1990*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ A Tarde, 1990.
- _____. *The impact of the 1964 revolution on Brazilian television*. San Antonio – Texas: V. Klingensmith Independent Publisher, 1982.
- MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- MARQUES, Eduardo; TORRES, Haroldo. *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- MARTINS, José de Souza. *Exclusão Social e a Nova Desigualdade*. São Paulo: Paulus, 2007.

- MENA, Fernanda. “‘Cidade de Deus’ gera discriminação, dizem favelados”. *Folha Online*, São Paulo, 13 jan. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml>>. Acesso em: 10 set. 2008.
- MENEZES, Cynara. “Poder da periferia”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 2003, Ilustrada.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MIGON, Ricardo. “Cidade de Deus e de direitos: do protagonismo social ao protagonismo local.” Monografia de Conclusão do Curso (Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, UERJ, 2008.
- MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico*. Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Loyola/ Olho D’Água, 1995.
- MOREIRA, Roberto. “Vendo a televisão a partir do cinema.” In: BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 49-64.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.” In: *História: questões e debates*. ano 20, n. 38. jan./jun. 2003. p. 11-42.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. “O discurso sobre a alteridade: A diferença como desvio no cinema contemporâneo”. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, UFPE, Recife, mai./jun. 2007.
- _____. “Cinema e política – resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90”. Dissertação (Mestrado) - FFLCH, USP. São Paulo. 2003.
- NOVAES, Adauto. *Rede imaginária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- OLIVEIRA, Francisco de. “Hegemonia às avessas”, *Revista Piauí*, n. 4, São Paulo, jan. 2007, p. 55-56.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo. “O cinema de poesia” (1965). *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

- PRADO, Denise. “ Julgamento estético e cultura popular: novos critérios de valorização das práticas culturais e dos modos de acesso.” I Colóquio Imagem e Sociabilidade, UFMG. Minas Gerais, nov. 2008.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. “Discutindo práticas representacionais com imagens – Cidade de Deus”. Seminário sobre Violência Urbana, Centro de Estudos da Metrópole, São Paulo, 10 jul. 2006. Disponível em : <http://www.centrodametropole.org.br/seminarios/5cidade_de_deus.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2009.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1997.
- RONDELLI, Elisabeth. "Realidade e ficção no discurso televisivo." *Imagens*, n. 8, Campinas, 1998.
- SARAIVA, Leandro Rocha. “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas”, Tese (Doutorado) PPGCOM-ECA-USP, 2006.
- _____. Leandro “Jorge Furtado: representação crítica e códigos dominantes da representação”, *Revista Sinopse*, no. 3, USP, 1999
- SCHWARZ, Roberto. “O cinema e Os Fuzis”, *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. “Cidade de Deus”. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. "As Idéias Fora do Lugar." *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Juremir Machado da. "Virilio, o oráculo - entrevista com Paul Virilio." *Revista eletrônica Trópico*, 03 out. 2001.

- SINGER, Paul; BRANT, Vinícius Caldeira. (Org.). *São Paulo: o povo em movimento*. 3. ed. Petrópolis: Vozes/CEBRAP, 1982.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- TEIXEIRA, Francisco Elinando. “Enunciação do documentário: o problema de ‘dar voz ao outro’”. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Socine Estudos de Cinema III*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- UOL. “Tata Amaral fala de Antonia, série baseada no filme estréia dia 17 na Globo”. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/mostra/ultnot/2006/11/01/ult1783u12.jhtm>> Acesso em: 10 jun. 2009.
- VALLADARES, Lícia. “A gênese da favela carioca, a produção anterior às ciências sociais”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, out. 2000, p.5-34.
- VALLADARES, Licia do Prado; PRÉTECEILLE, Edmond. “A Desigualdade entre os Pobres - favela, favelas.” In: HENRIQUES, Ricardo. (Org.). *Desigualdade e Pobreza no Brasil*. Rio de Janeiro: IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), 2000, p. 459-485.
- VALLADARES, Ricardo. “Diário da periferia”, *Veja*, São Paulo, nov. 2002. Artes e Espetáculos – Televisão.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”, Praga – *Estudos Marxistas*, v. 9, jun. 2000.
- _____. *A opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. “O concerto do ressentimento nacional”. In: *Sinopse: Revista de Cinema*. São Paulo, n. 8, ano IV, abr. 2002.
- _____. *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003.
- _____. “Inventar narrativas contemporâneas”, *Cinemais*, n. 11, mai./jun. 1998.
- _____. “O Olhar e A Voz: A Narração Multifocal do Cinema e A Cifra da História em São Bernardo”, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, p. 127-138, 1997.

- _____. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no Cinema Brasileiro de Resultados”, *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 75, p. 139-155, 2006.
- _____. “Da violência justiceira à violência ressentida”, *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, jul./dez. 2006, p. 55-68.
- _____. “Prefácio”. In: SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução M. Irene de Q.F. Szmrecsányi, Tamás J.M.K. Szmrecsányi. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.
- ZALUAR, Alba “As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 4, 1997, p. 107-119.
- _____. *A Máquina e a Revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ZANETTI, Daniela. “Cenas da periferia: representações e discursos em produções audiovisuais periféricas.” IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, 28 a 30 mai. 2008.

ANEXO I

Créditos da série Cidade dos Homens

Primeira Temporada

Episódio 1 - *A coroa do imperador* - 15/10/02

Direção: Cesar Charlone

Roteiro: Cesar Charlone, Fernando Meirelles, Jorge Furtado.

Direção de Fotografia: Adriano Goldman

Montagem: Daniel Rezende

Artista gráfico: Marcelo Presotto

Trilha: Lucionao Kurban

Preparador de elenco: Christian Duuvoort

Episódio 2 - *O cunhado do cara* – 16/10/02

Direção e Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins

Direção Fotografica: Adriano Goldman

Montagem: Karen Harley

Argumento: Fernando Meirelles e Jorge Furtado

Preparador: Cristian Duuvoort

Colaboração na montagem Daniel Rezende

Episódio 3 - *O correio* - 17/10/02

Direção e Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins

Direção de Fotografia: Adriano Goldman

Montagem Daniel Rezende

Argumento Kátia Lund

Episódio 4 - *Uolace e João Victor* - 18/10/02

Direção: Fernando Meirelles e Regina Cazé

Roteiro: Fernando Meirelles, Guel Arraes , Jorge Furtado e Regina Cazé

Direção de Fotografia: César

Montagem: Daniel Rezende

Segunda Temporada

Episódio 1 – *Sábado* – 14/10/03

Roteiro: George Moura e Fernando Meirelles

Direção: Fernando Meirelles

Depoimentos extraídos da peça *A Dança das Mães*, de Dráuzio Varela

Episódio 2 – *Dois para Brasília* - 21/10/03

Roteiro: César Charlone e Jorge Furtado

Direção: César Charlone

Direção de Fotografia Cinema: Adriano Goldman e César Charlone

Direção de Fotografia Vídeo: Guilherme Ramalho

Episódio 3 – *Tem que ser agora* - 28/10/03

Roteiro: Jorge Furtado, Regina Cazé e Rosa Amanda Strausz

Direção: Regina Cazé

Baseado no romance *Uolace e João Victor*, de Rosa Amanda Strausz

Episódio 4 – *Os Ordinários* - 04/11/03

Roteiro: Kátia Lund, Eduardo Tripa

Direção: Kátia Lund, Eduardo Tripa

Episódio 5 – *Buraco Quente* - 11/11/03

Roteiro: Paulo Morelli, George Moura, Fernando Meirelles

Direção: Paulo Morelli

Direção de Fotografia: Adriano Goldman

ANEXO II

Créditos da série Antonia

Primeira temporada

Episódio 1 - *De volta para casa* - 17/11/2006

Direção - Luciano Moura

Roteiro - Elena Soárez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Luciano Moura, Tata Amaral

Direção de Fotografia - Adrian Teijido

Montagem - Joana Ventura

Episódio 2 - *Qualquer Maneira de Amor Vale a Pena?* - 24/11/2006

Direção - Tata Amaral

Roteiro - Jorge Furtado, Claudia Tajés

Direção de Fotografia - Adrian Teijido

Montagem - Idê Lacreta

Episódio 3 - *Nem Tudo é Relativo* - 01/12/2006

Direção - Roberto Moreira

Roteiro - Claudio Galperin

Direção de Fotografia - Marcelo Trotta

Montagem - Ricardo Mehedff

Episódio 4 - *Toque de Recolher* - 08/12/2006

Direção - Fabrizia Pinto

Roteiro - Fabrizia Pinto, Claudia Tajés, Fernando Meirelles

Direção de Fotografia - Adrian Teijido

Montagem - Déo Teixeira

Episódio 5 - *Fidivó* - 15/12/2006

Direção - Gisele Barroco

Roteiro - Jorge Furtado, Claudia Tajés

Direção de Fotografia - Adrian Teijido

Montagem - Márcio Hashimoto Soares

Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Fernando Meirelles

Direção de Arte: Valdy Lopes Jn.

Trilha Sonora: Ambulante

Abertura: Fernando Meirelles, Luis Carone

Montagem da Abertura: Daniel Rezende

Ilustração da Abertura: Flip

Segunda temporada

Episódio 1 - *PLano B* - 21/09/2007

Roteiro - Claudia Tajés e Jorge Furtado

Colaboração no roteiro - Christiane Riera, Cintia Moscovich, Marcelo Pires, Pedro Furtado e Thiago Dottori

Montagem - Marcio Hashimoto Soares

Direção - Gisele Barroco

Episódio 2 - *Pobres e famosas* - 28/09/2007

Roteiro: Cintia Moscovich

Direção: Tata Amaral

Episódio 3 - *O Valor do Diamante* - 05/10/2007

Direção: Paola Siqueira

Roteiro: Marcelo Pires

Episódio 4 - *Ligação a cobrar* - 12/10/2007

Roteiro: Jorge Furtado

Direção: Fabrízia Pinto

Episódio 5- *Sábado, às 4* - 19/10/2007

Roteiro - Pedro Furtado e Jorge Furtado

Colaboração no roteiro - Christiane Riera, Cintia Moscovich, Claudia Tajés, Marcelo Pires e Thiago Dottori

Montagem - Estevan Santos

Direção de Fotografia: Adrian Tejjido

Direção de Arte: Adrian Cooper

Trilha Sonora: Ambulante Estúdio

Preparação de Elenco: Sergio Penna

Produção de elenco: Patricia Faria

Figurino: Veronica Julian

Cenógrafa: Ana Rita Bueno

Som Direto: João Godoy

Direção da Abertura: Fernando Meirelles, Luis Carone

Montagem da Abertura: Daniel Rezende

Ilustração da Abertura: Flip

Trilha Sonora: Gui Amabis, Erico Theobaldo, Parteum, Dj Marco, Caco Law, Thacio Palanca, Marília Franco, Ana Carmo

Antonia (longa)

Direção: Tata Amaral

Roteiro: Roberto Moreira e Tata Amaral

Montagem: Idê Lacreata

Preparador de Elenco: Sérgio Penna

Elenco: Patrícia Faria

Produção: Geórgia Costa Araújo e Tata Amaral

Co-produtores: Andres Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles

Produtor Associado: Guel Arraes

Produção Executiva: Geórgia Costa Araújo e Moa Ramalho

Musica: Beto Villares e Parteum

Fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick

Som Direto: João Godoy

Desenho de Som: Eduardo Santos Mendes

Direção de Arte: Rafael Ronconi

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)