



## **Perspectiva narrativa e representação da comunidade e da amizade no seriado Cidade dos Homens<sup>1</sup>**

Inara de Amorim Rosas<sup>2</sup>

Aluna da Universidade Federal da Paraíba

### **Resumo**

O trabalho tem como objetivo empreender uma análise do discurso ficcional do seriado *Cidade dos homens*, com atenção para a questão da *perspectiva narrativa* (*focalização*), da *categoria personagem* e das *relações entre texto e contexto*. O estudo da focalização no seriado nos dar um pouco da qualidade do olhar dos dois garotos protagonistas frente às tentações do narcotráfico, em meio as relações comunitárias das quais participam, em relação ao mundo exterior à comunidade e ante as relações de amizade que os liga desde a infância. Mostrado aqui através das relações entre o curta metragem *Palace II* e o seriado *Cidade dos Homens*.

### **Palavras-chave**

Foco narrativo; Cidade dos Homens; relações de amizade

### **Introdução**

No fim do século XIX, surgiu o cinema, como um novo recurso de expressão. A princípio, a câmera parada servia apenas para realizar registros cotidianos, como *A chegada do trem à Estação* ou *Saída dos operários das Fábricas Lumière* dos Irmãos Lumière (1895). E assim permaneceu por um longo tempo com diversos realizadores, um cinema meramente descritivo e informativo.

Depois dessa fase em que chegaram a crer que o cinema era “uma invenção sem futuro”, Georges Méliès realiza os primeiros filmes de ficção: *Viagem à lua* e *A conquista do pólo* (1902). Com David Griffith, temos o início de uma linguagem cinematográfica, utilizando o close, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera. Griffith também buscou inspiração no modelo narrativos dos romances de Charles Dickens. Não é nada estranho que é a narrativa literária tenha inspirado quem,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

<sup>2</sup> Cursando o 4º período do curso de Comunicação Social da UFPB, com habilitação em jornalismo e aluna do PIBIC.



reconhecidamente, fundamentou a linguagem cinematográfica; são muitos os pontos semióticos em comum entre as duas modalidades de narração. (Brito, 1997)

Hoje ninguém mais tem dúvidas sobre isto: o cinema é uma arte narrativa. Pelo menos o cinema se consagrou ao longo de décadas como a arte do século. Há, claro, as alternativas históricas do documentarismo e do cinema poético, mas estes são casos particulares, marginais e excepcionais que só fazem confirmar a regra narrativa, até porque nem sequer estas modalidades de expressão cinematográfica estão, na maior parte das vezes, isentas de narratividade. (Brito, 1997, 193)

Inicialmente, ante os outros meios de massa, o cinema era criticado tanto do ponto de vista estético quanto do lado social. Atualmente, tida como uma arte consagrada e que mistura várias manifestações artísticas (a arquitetura, o teatro, a música, a fotografia) e como indústria que ela é, acabou gerando outras mídias, como a televisão.

Acabou acontecendo o mesmo com a televisão, quando ela se consagrou como a rainha dos meios de comunicação de massa, sendo vista apenas como um meio alienante e sem nenhum valor estético.

Porém, a televisão conseguiu criar uma gráfica e uma estética televisual bastante ágil, como também conseguiu criar a fala brasileira, êxito que não foi obtido nem pelo teatro, nem pelo cinema. (Pignatari, 1984, 11)

A televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságuam na tv: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda a narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos. Mas a linguagem marcante, de base, é a do cinema: composição e montagem de imagens. A diferença está em que a TV é um cinema caudaloso e ininterrupto que, ritmado pelos comerciais, se distribui por milhões de receptores, numa linguagem que combina todas as linguagens, numa produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento. (Pignatari, 1984, 14)

No Brasil são vários os programas televisivos que conseguiram desafiar padrões estéticos e de linguagem, abordando temáticas fortes, "até com contribuições para a discussão de problemas emergentes do país". (Pallottini, 1998). Por isso, são cada vez mais imprescindíveis estudos sobre como essa mídia anda se comunicando.

As relações intertextuais entre cinema, literatura e ficção televisiva são recorrentes na história de produção da ficção audiovisual. Uma reflexão acerca da interpretação de textos fílmicos específicos, tratando de sua intertextualidade, e trazendo

essa análise às narrativas brasileiras, revelando aspectos da cultura brasileira, contribui para aprofundar as discussões sobre produção audiovisual em geral como também ajuda na formação de uma identidade cultural no nosso país.

O estudo realizado tratou da análise da narrativa audiovisual do seriado da Rede Globo *Cidade dos Homens*, pela sua repercussão (o seriado teve quatro temporadas e artistas renomados assinando roteiro e direção como Fernando Meireles, Jorge Furtado, Guel Arraes, Regina Casé, Cesar Charlone, etc.).

*Cidade dos Homens* surgiu de alguns projetos envolvendo a temática da comunidade carioca referida. Iniciou-se com o *Palace II*, um episódio para a série *Brava Gente*, com direção de Fernando Meireles, no final do ano 2000. Foi nesse episódio especial que surgiram os personagens Laranjinha e Acerola. Posteriormente, foi realizado o filme *Cidade de Deus*, em 2002, com direção de Fernando Meireles e Kátia Lund.

*Cidade dos Homens* mostrou-se claramente diferente de *Cidade de Deus*. Como declarou o próprio Meireles “*Cidade de Deus* é um drama com toques de comédia sobre traficantes do 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 apenas como pano de fundo”.

O seriado tem como perspectiva um novo olhar sobre a favela, que mostra crianças vivendo numa situação limite, tentando escapar do crime e ao mesmo tempo tentando conviver com ele, como declarou um dos diretores Jorge Furtado durante as filmagens do seriado<sup>3</sup>. Além de mostrar dilemas próprios dos protagonistas, Laranjinha e Acerola, relativos à adolescência, como a amizade e a vida familiar, o seriado vai além, revelando temas universais, relativos às comunidades carentes do Rio de Janeiro, tais como a violência urbana, dificuldades financeiras, a cultura da favela como meio de expressão, a sobrevivência dentro do morro, a problemática do poder estabelecido pelo tráfico de drogas, todos numa tentativa de quebrar estereótipos.

Outro aspecto importante é que ele é um programa destoante dos demais programas de televisão, com uma nova linguagem. É um programa para ser veiculado na televisão, mas com linguagem, dramaturgia e imagem cinematográficas.

Por ser para televisão, o programa é ágil, muita informação, ritmo acelerado, mas sem ser muito complexo. Rápido e simples, de fácil absorção. “Produto da

---

<sup>3</sup> DVD *Cidade dos Homens*, 2003.



comunhão entre o cinema e a televisão”, como declarou um dos realizadores.

Dentro dessa perspectiva, procuraremos empreender, em nível inicial, um processo de análise e interpretação do discurso ficcional. A partir da relação entre texto e contexto, esperamos contribuir para uma maior compreensão das narrativas brasileiras contemporâneas como também revelar contextos da realidade social do Brasil urbano.

### **Do Palace II ao seriado**

A idéia de se produzir o seriado *Cidade dos Homens*, em que os protagonistas Laranjinha e Acerola viveriam uma série de dilemas tanto relativos à sua idade, questões próprias da adolescência, quanto referentes à comunidade carente do Rio de Janeiro em que vivem, surgiu após a exibição do especial de fim de ano do programa *Brava gente*, em 2000, o curta metragem intitulado *Palace II*, baseado na obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

No *Palace II*, já são abordados alguns dos temas recorrentes no seriado, como a problemática do poder instituído pelo tráfico de drogas, dificuldades financeiras, as leis do morro, a cultura das favelas, etc.

Pelo formato curta metragem, o especial serviu de base até para a linguagem do seriado, com o formato de episódios televisivos. E como estamos tratando a intertextualidade – onde um meio de expressão absorve e transforma outro, nada melhor do que relacionar esses formatos<sup>4</sup>. Além disso, é no *Palace II* que surgem os personagens Laranjinha e Acerola, ainda em processo de construção; mas que em *Cidade dos Homens* passam por uma série de mudanças, na amizade, na vida familiar e dentro da comunidade.

Tanto no seriado quanto no curta metragem, os protagonistas vivem num limite entre o transgredir e o não transgredir, entre se envolver ou não com o tráfico, procurando para isso procuram várias formas de sobrevivência. O que acontece com o *Palace II*, é que a linha entre o transgredir é mais tênue, eles ultrapassam o limite da malandragem chegando a trapacear e a roubar, o que não acontece em *Cidade dos Homens*.

### **Palace II**

---

<sup>4</sup> Curta- metragem:filme de até 30 minutos, podendo ter função estética, comercial, educacional,etc.

Seriado: é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um sem si, uma unidade relativa. (Palotinni, 1998)

A narrativa inicia com Acerola e Laranjinha pensando numa maneira de conseguir dinheiro para ir a um show de um grupo musical.

No próximo plano, eles já se encontram na favela que habitam; Laranjinha com uma quentinha na mão para entregar aos bandidos. Continuam pensando numa forma de conseguir dinheiro. Acerola declara que vai tentar um emprego de *office-boy*, e Laranjinha logo alega que ele não tem condições, porque nem roupa ele tem.

A partir desse momento, o narrador já deixa claro o que quer nos mostrar. A câmera, bastante ativa – está presente, se coloca na cena. Conta, mostra, avança, revela algo para o espectador que só a câmera pode ver. O personagem é literalmente flagrado por ela. Quando Acerola se dá conta do fato de que não pode mesmo ser um *office-boy*, a câmera dá um *close* no seu rosto cabisbaixo e parece que acompanha seu pensamento ao longo da rua, à medida que vai mostrando a realidade que os cerca.

O caminho segue, e Acerola contesta Laranjinha por entregar quentinha aos bandidos. Afirma que ele vai ser dar mal, e que está alertando por ser amigo. O primeiro se mostra sempre desconfiado em qualquer envolvimento com o tráfico. Sempre quando o assunto é esse, Acerola sempre se encontra atrás de Laranjinha, de cabeça baixa, com a câmera focando-o em segundo plano. Laranjinha se mostra tomando sempre a dianteira, não vê nada demais, e ainda afirma que Nefasto (o bandido a quem ele entrega a quentinha) é “sangue bom”.

Através dos estudos introdutórios da análise da narrativa, em Genette, vemos que o narrador em questão é onisciente, está em 3ª pessoa, fazendo uso da cena para momentos de diálogo e ação. Ainda em Genette, entendemos por foco narrativo a forma como narrador irá conduzir a história (a relevância dos fatos, dos lugares), dependendo do ponto de vista que irá tratar. Na narrativa que estamos tratando a focalização é interna, traduzindo a percepção dos dois protagonistas, o seu ponto de vista.

Um aspecto interessante que faz certa distinção entre os personagens, pois segundo Paulo Emílio Sales a caracterização dos personagens somente se completa com a sua ação, é quando os bandidos estão cantando o rap. Laranjinha se mostra bastante à vontade, enquanto Acerola parece bastante receoso, até na hora de completar a letra do rap. Depois, quando o primeiro ganha um real de Nefasto, se mostra superior e Acerola o desaprova. Laranjinha diz que Acerola está como inveja porque não ganhou dinheiro, enquanto este só repete que isso não vai terminar bem. O diálogo continua na falta de acordo: Que mané furada. Só tô fazendo um favor para o Nefasto. Ele é sangue bom.



Tem moral com o patrão. (Laranjinha) / Ele é soldado. (Acerola) / Pode até ser soldado, mas tem moral com o patrão, tem moral com o dono. (Laranjinha)

A cena seguinte contradiz a opinião de Laranjinha, mostrando a questão da hierarquia dentro do tráfico, o patrão conversando com os soldados sem nenhum tipo de moral. O patrão chega até a bater em Nefasto. Essa cena acaba antecipando o que vai acontecer; de fato, eles acabam numa situação de perigo, por tal envolvimento.

Eles tentam encontrar uma maneira de conseguir trabalho que não seja se envolvendo com o tráfico. Laranjinha conta a história de um garoto que ganhava para vigiar se os policiais entravam na favela, e acendia fogos, caso vissem alguma movimentação suspeita para alertar as pessoas do movimento, o fogueteiro. Enquanto eles conversam, a voz deles fica *over* e vão sendo mostradas cenas do menino. Na narrativa audiovisual, o *over* é o elemento pelo qual sabemos o que o personagem está pensando, assim como o monólogo interior na literatura. Eles assumem o papel de narrador, de uma história inserida na narrativa.

A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens. (Gomes, 1964,108)

Nesse instante acontece a primeira alteração de foco, que se caracteriza como uma mudança no ponto de vista dentro da narrativa. O tipo de alteração que acontece é a paralipse<sup>5</sup>, de focalização interna, traz menos informações que a narrativa inicial. Quando os protagonistas estão falando do fogueteiro, Acerola diz: “mas você esqueceu o que aconteceu com ele?”. Aparecem imagens embaçadas de uma pessoa correndo, depois duas pessoas a alcançando, e depois tiros. A princípio, nessa parte da narrativa, fica claro que o fogueteiro morreu, mas não porque o garoto morreu. Depois, volta-se o ritmo inicial da narrativa e Laranjinha explica o motivo da morte.

Enquanto caminham, sem rumo e sem idéias, uma senhora que se encontra em frente casa dela, segurando um portão, chama os meninos. Acerola oferece ajuda para chumbar o portão, por cinco reais. Laranjinha não entende. Acerola diz que se trata do seu plano, o Palace II, que explicava depois.

A voz de Acerola, a partir daí, aparece várias vezes em *over*, como se o narrador onisciente tivesse dando ao personagem o direito de comentar as cenas.

---

<sup>5</sup> Paralipse é a infração do regime de focalização que consiste em dar menos informação do que o regime de focalização permitiria, no caso das focalizações interna e onisciente. (Genette, 1995)

Para Genette, os monólogos interiores<sup>6</sup> apresentados pelos narradores são limitados, não podendo se comparar aos pensamentos das personagens, que se deixam transparecer através do fluxo de consciência<sup>7</sup>. (Genette, 1995, 171/178)

Radicaliza-se o monólogo interior no fluxo de consciência. (...) Substitui-se o NARRADOR por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o NARRADO e a NARRAÇÃO, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade. (Chiappini e Leite: 1989,72)

“O segredo do Palace II era a preparação da massa, muita areia de praia e pouco cimento. Todo mundo sabe que essa mistura desmorona. Quer dizer, quase todo mundo” – voz *over* de Acerola. Dessa vez, quando Acerola recebe o dinheiro, se mostra superior a Laranjinha, por ter arrumado uma solução. Laranjinha, por sua vez, é quem desconfia. A preocupação de Acerola é como ganhar dinheiro sem se meter com o tráfico e Laranjinha quer uma forma de ganhar dinheiro fácil. O plano “Palace II” seria o primeiro golpe. Depois que eles conseguem a quem vender o portão na favela vizinha, têm que esperar anoitecer para executar o plano, já que não pode roubar na favela, pois o tráfico não permite, e tem leis severas para quem o faz.

Quando executam o plano e roubam o portão, mal chumbado de propósito, já que a mistura “Palace II” desmorona, o narrador nos faz uma revelação que por enquanto os protagonistas não têm conhecimento. O portão que eles estão roubando é da casa da namorada de um dos traficantes, Madrugadão. E a trilha sonora, uma paródia da cantiga “Ciranda, Cirandinha”, acaba por nos revelar as voltas que a história ainda dará. No caso, o plano do portão teria sido para eles conseguirem dinheiro e não se meter com o tráfico, mas indiretamente acabam indo para esse caminho.

Enquanto caminham com o portão, são abordados por Nefasto. Através da fala deles, uma conversa confusa em que os protagonistas se contradizem, mostrando nervosismo com relação à presença do bandido e à situação como um todo.

Nefasto acaba pedindo um favor para eles, para entregarem uns papétes de drogas. Acerola faz imediatamente que não com a cabeça, mas Laranjinha acaba

---

<sup>6</sup> Monólogo interior: maneira mais articulada de expressar estados internos, de maneira onisciente direta. (Chiappini e Leite, 1989)

<sup>7</sup> Fluxo de consciência: trata-se de ‘um desenrolar interrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrador. (Chiappini e Leite, 1989)



aceitando. O primeiro se mostra bastante irritado, porque havia pensado em todo um plano para eles conseguirem dinheiro sem se envolver com o movimento e o outro acaba aceitando o papelote, alegando que o bandido iria desconfiar do portão.

No meio do caminho, são pegos por Madrugadão, que cumprindo a lei do tráfico quanto ao roubo dentro da favela, e tendo um lado pessoal na situação, quer atirar na mão dos dois. Num só plano-sequência, a câmera acelera, mostrando vários detalhes, as mãos, a arma, o rosto dos meninos desesperados. A câmera, em *plongée*, enfatiza a situação indefesa em que os meninos se encontram.

Escapam dos tiros para recolocarem o portão. Madrugadão fica com os papelotes que estavam na mão de Laranjinha. Por ter perdido a droga, eles vão ter que pagar a Nefasto o dinheiro que ele iria receber. Falando com ele, o “chegado” de Laranjinha, ganham mais um dia para conseguir o dinheiro.

Saindo da conversa com Nefasto, o plano se abre, os meninos andam desolados. A trilha sonora, um rap, do MV Bill, é solta: “Em qualquer favela tem que seguir as ordens sem vacilação, pra não virar finado.” A trilha acaba exercendo uma função narrativa, enquanto os meninos andam, ela acaba revelando o que eles têm que fazer.

Eles têm a idéia de um segundo golpe, mal sucedido, de assaltar carros. Desesperados, eles pensam num próximo golpe, em assaltar os trabalhadores na favela. A voz *over* de Acerola mostra que ele tem consciência de que roubar os moradores é errado, tanto pela lei da favela, quanto do ponto de vista cidadão; mas ia morrer caso não entregasse o dinheiro ao traficante. Outros meninos chegam antes para assaltar um homem, os bandidos os pegam, e atiram nos pés dos garotos, cumprindo um dos códigos do narcotráfico, impedindo assaltos na favela aonde atuam.

Eles se vêem numa situação de ou matar ou morrer, e decidem por um plano final. Têm-se outra paralipse, bastante criativa, de intenção claramente cômica. Os personagens chegam à conclusão de que é ou matar ou morrer. Laranjinha declara que não quer virar assassino, Acerola responde que ele não vai virar assassino por causa de cinco mortes. A cena é pesada, muito sangue, enquanto a voz *over* de Acerola declara coisas como “eu dei a primeira paulada na orelha esquerda”, “a cabeça da segunda vítima ficou cheia de buraco”, “a carnificina rolou até as altas madrugada”. Terminada a “carnificina”, os protagonistas se vêem envolvidos num sentimento de remorso. Laranjinha declara que nunca mais vai se envolver com o movimento. Depois, a narração volta ao seu ritmo normal, e eles vendem os gatos que acabaram de matar, para fazer churrasquinho e tamborim.

Conseguido o dinheiro, voltam na boca para entregar o dinheiro a Nefasto. Madrugadão quer matar os dois, ainda pelo portão. A tensão em torno dura até o patrão chegar, e mandar todos trabalharem. Entrega um pacote a Nefasto, que precisa despachar. Ele chama os meninos. Que negam. Inventam desculpas. Quando eles tão saindo, Nefasto oferece 100 reais. Eles se olham. Fim do curta metragem com uma perspectiva de que o envolvimento com o tráfico e as transgressões não parariam por aí.

### **Cidade dos Homens: um novo olhar sobre a favela**

#### *A coroa do imperador*<sup>8</sup>

O episódio inicia numa sala de aula. A professora mostra slides enquanto explica “os fatores que desencadearam a independência do Brasil”. Ressaltei a estrutura didática da aula, pois, de uma forma muito criativa, foi usado o mesmo recurso, “em *slide*” em várias passagens do episódio. Enquanto isso a câmera vai fazendo cortes abruptos para os rostos dos alunos, até dar destaque aos nossos protagonistas.

Têm-se uma apresentação inicial dos protagonistas. A câmera foca cada um deles individualmente, cada num numa ação, como forma de caracterizá-los. Essa pequena ação irá revelar um traço marcante deles, que valerá para vários episódios. Logo depois, aparece o nome deles na tela, como forma do espectador identificar e aproximar-se dos personagens. Acerola está fazendo desenhos referentes à aula, que vão ganhando animação na tela, e imaginando tudo aquilo acontecendo, enquanto Laranjinha paquera uma menina. Com sugere Antônio Candido com relação à categoria personagem “Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes”. (Candido: 1964,67)

Em seguida, o contexto social em que eles vivem também é apresentado. Acerola vai ao trabalho de sua mãe, empregada doméstica, num prédio de classe média. Quando ele está saindo de lá e as várias grades de segurança do prédio vão se abrindo, em meio a uma edição de imagens de grades, guardas, câmeras, porteiros guaritas, pessoas ricas, como se fossem de câmeras de segurança, uma opção estética, para fazer

---

<sup>8</sup> Primeiro episódio da série.

uma analogia à segurança toda ali mostrada, a voz em *over* de Acerola, em tom reflexivo:

Pelo dinheiro que eles gastam para não serem roubados, dá pra imaginar o dinheiro que eles têm pra ser roubado. Pelo dinheiro que eles acham que não é nada, vocês imaginam o dinheiro que eles acham que é muito. Eles ganham muito, mas pagam pouco. Eles pagam pouco, e por isso ganham muito. Mas eu nunca ia querer morar num lugar assim. Parece uma prisão. O problema daqui é falta de segurança. Eles vivem com grade, câmera, porteiro – que ficam te vigiando. E mesmo assim aqui tem muito assalto.

A voz *over* de Acerola ultrapassa o monólogo interior e inicia-se uma narração autodiegética – o protagonista se encontra na diegese, na situação narrada<sup>9</sup>, pois ele está retratando o seu ponto de vista, sendo o regulador das informações. E a edição das imagens mostradas pelas câmeras de segurança serve como suporte narrativo ao que está sendo explicado por Acerola, como num esquema explicativo:

Na favela não tem porteiro, nem câmera e nem assalto. Aqui é a fronteira entre lá aqui. Lá é um país, aqui é outro. Esses aqui, são os guardas da fronteira de lá (*apontando policiais*). E esses daqui (*apontando traficantes armados*), são os guardas da fronteira de cá. Lá eles escolhem quem manda neles. Aqui eles já estão escolhidos.

A reflexão de Acerola acerca da discrepância social entre o asfalto e a favela dura todo o caminho, da casa da sua mãe, passando pela fronteira, até chegar à favela, e continua em casa. Depois, tudo o que ele disse é reforçado pela trilha sonora, a música “US Playboy” do rapper Rappin Hood, enquanto são mostradas imagens da favela.

Outro traço exposto é como os moradores que habitam o morro vivem, as sub-profissões, a mãe que trabalha como empregada na zona sul, a má qualidade do ensino nas escolas públicas – pela desatenção dos alunos mostrada na sala de aula, o dia-a-dia das crianças, as greves, etc.

Como as mães trabalham geralmente a semana fora, desde cedo os meninos aprendem a se virarem de diversas formas, a lutar pela sobrevivência diária. E contam muito um com o outro para isso. A amizade se torna relevante para a organização social.

A amizade é uma qualidade ou virtude de caráter social e que desempenha um papel importante na vida social, mas que é impossível definir em termos puramente sociológicos, porquanto nela intervêm em primeiro lugares fatores psicológicos

---

<sup>9</sup> Diegese é a história, o que se conta – plano dos conteúdos narrados. Discurso é como se conta – plano da expressão desses mesmos conteúdos.

decisivos. A amizade, em graus variados, é um fator a considerar na constituição e desenvolvimento dos pequenos grupos, dos grupos primários espontâneos, dos grupos informais. (Birou, 28-29)

Acerola estava sem dinheiro para ir ao passeio da escola, para o Museu Imperial em Petrópolis, para ver a coroa portuguesa. Arruma um jeito de conseguir com o patrão da mãe, mas posteriormente é roubado. Laranjinha, como amigo, tem a idéia de pedir dinheiro aos traficantes, como se ele tivesse sido assaltado, e não Acerola, e precisa comprar o remédio da avó – o dinheiro dos pastéis que a avó havia dado para o passeio dele e para o seu remédio.

Essa seqüência também ressalta a relação que o tráfico tem dentro da comunidade. O tráfico com as suas leis próprias, que controla a segurança da favela. Não se pode roubar dentro da favela e “eles sempre são dinheiro quando é pra remédio” (fala de Laranjinha). Por comunidade, chamamos “a uma relação social quando e na medida em que o comportamento na ação social se inspira num sentimento subjetivo – afetivo ou tradicional – dos participantes no sentido do constituírem um todo”. Alain Birou ressalta que “as pessoas que vivem numa comunidade deste tipo possuem um certo sentimento, mais ou menos consciente, de integração e de solidariedade, mesmo que não o põem em prática”. (Birou: 76) Os traficantes, por viverem na comunidade têm essa noção de integração, mesmo que à maneira deles.

A partir da hora em que Laranjinha chega à boca, sua voz entra várias vezes em *over*, explicando sobre “os personagens” do tráfico e toda a sua hierarquia. A explicação é meio que didática, falando diretamente para o narratário. O narratário é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se no mesmo nível diegético<sup>10</sup>; não se confunde mais com o leitor que o narrador com o autor.

O narrador conduz a história através de uma focalização interna, em que o foco muda, ora para um protagonista, ora para outro. Com isso, pretende-se adentrar o espectador no universo do personagem, ampliando a interpretação.

A focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético<sup>11</sup>; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc) atinge a sua qualidade, por traduzir

---

<sup>10</sup> A diegese é um conceito da narratologia que trata da realidade própria da narrativa, um mundo ficcional que nada tem haver com a realidade do leitor, que seria o mundo real. Não se confunde com o relato ou o discurso do narrador nem com a narração propriamente dita, uma vez que esta constitui o “ato narrativo” que produz o relato.

<sup>11</sup> O narrador, que na diegese, não participa da história narrada.

uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (Reis e Lopes: 1988)

A história contada através do olhar de Laranjinha lembra a aula da professora, em slides (no caso é utilizado um esquema explicativo). Ele explica todo o desenrolar da guerra que foi desencadeada no morro: a área que ele mora, o BB é quem detém o poder do tráfico de drogas. Lá possui um “ladeirão” que facilita o acesso ao asfalto, para a venda de drogas. Mas facilita ainda mais para o morro em cima, já que é mais longe é ruim para vender, pois é área dominada pelo traficante Waldir Mocotó, WM. Todo o episódio é construído de analogias entre as estruturas de poder do tráfico de drogas e as estruturas de mercado e poder do império napoleônico, ambas as “batalhas” são por mercado e terra, de certa forma. As estruturas da sociedade oficial também cabem no paralelo, o narcotráfico é um comércio similar ao que rola “no asfalto”.

A antecipação do clímax, feita pela avó de Laranjinha no começo do episódio – quando ela diz que pode morrer se não tomar o remédio, se desencadeia. Laranjinha precisa entregar o remédio da avó, mas o morro está fechado, e ela mora na área do WM. Para explicação da questão, dessa vez, as duas vozes, de Laranjinha e Acerola ficam em *over*, enquanto aparece um esquema explicativo na tela.

Acerola e Laranjinha passam um longo tempo tentando atravessar a “fronteira”, até ver que não tem jeito e vão para a casa de um amigo. A partir daí começa uma parte documental, em que os atores, com os seus nomes reais e idade em legenda, aparecem dando depoimentos sobre mortes dentro da favela, sobre o tráfico, etc. Os atores são todos de origem carente, viviam em comunidades cariocas. Todo aquele depoimento vai se confundido com a ficção, afinal, seria completamente verossímil se seus personagens estivessem falando a mesma coisa. O tratamento visual dado às imagens é diferenciado do restante do episódio, a câmera se encontra estável, e a imagem é granulada, como se fosse vídeo; semelhante à televisão que eles assistiam.

Na televisão, antes de começar os depoimentos, estava passando um noticiário dando informes sobre a guerra na Palestina, que existe desde sempre, diz um dos meninos. Na verdade, aqueles meninos, que vivem cercados de violência, entendem mais de guerra do que muitos daqueles que estavam no noticiário.

Outro aspecto do morro que influencia na maturidade das crianças desde cedo é a questão do tráfico, e das “guerras” que ocorrem entre morros ou entre os traficantes e a polícia; a maioria já conheceu alguém morto nessas guerras ou já passou por alguma situação perigosa; e por causa dessa infância conturbada aprendem a dividir suas

angústias e experiências. A maioria tem noção da dura vida do tráfico, da baixa expectativa de vida, mas questionam a questão do respeito no morro, de “entrar na boca ser sinistro e ter respeito”.

Um fato relevante na narrativa, que pode ser exemplificado a partir dessa cena, é como a construção dos diálogos no seriado – que é feito junto com os atores, conseguem exprimir as idéias e sentimentos dos seus personagens, como também os fazem transcender a noção da simples representação de um personagem.”As personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (Gomes: 1964,112)

*Cidade dos homens* acaba por mostrar as faces da favela de duas formas. Uma no contexto ficcional, outra no fato de usar atores da própria comunidade. Isso contribui para a questão do combate à discriminação de atores negros – que predominam no seriado, em bons papéis. Como também aumenta as perspectivas de vida dos moradores, não é porque nasceu na comunidade que têm que morrer traficante, existem outras saídas, e reais, não mostradas apenas no plano da ficção. Um coeficiente de realidade.

Ainda no episódio *A coroa do imperador*, a professora iria fazer uma prova oral para testar o conhecimento dos alunos sobre a matéria para poder levá-los ao passeio. Em meio a uma confusão na sala, onde se confundiam datas, povos, situações, a professora desiste. Mas Acerola propõe explicar a matéria, em troca de poderem ir. Acerola explica, fazendo uma espécie de analogia entre as estruturas do Império Napoleônico e as estruturas do poder do narcotráfico, realidade que ele conhece bem.

A professora continua a explicação de Acerola, sobre o Império Napoleônico, e enquanto sua voz explica, uma edição de imagens e slides vai mostrando a guerra do morro, a guerra real que os meninos vivenciaram.

A narração da guerra é interrompida; a narração do episódio volta a um ritmo normal, mostrando Acerola e Laranjinha chegando aflitos à casa da avó de Laranjinha. Têm-se um suspense, mas logo a avó aparece bem. O episódio termina da maneira como começou. Com representações em slides, mas dos meninos e da avó, depois a ida ao museu. Enquanto as fotos passam até os extras, é tocada a música “Homem bomba”, de Jorge Mautner e Caetano Veloso. A música fala de um homem, que mata um, mata dois, que vai acabar matando um milhão, mas não tem medo algum. Depois a letra diz “Mas eu sou contra essa ideologia da agonia/Sou a favor do investimento/Pra acabar com a



pobreza/Sou pelo estudo e o trabalho em harmonia/O amor e o cristo redentor/Poesia na democracia”, pregando a não violência e sintetizando a intenções do seriado.

## **Palace II, Cidade de Deus e Cidade dos Homens: Perspectivas**

Faz-se correta a seguinte afirmação entre as três realizações. Todas conseguiram, através dos mecanismos de representação ficcional, se mostrarem reveladoras de aspectos do contexto social tematizado, as favelas cariocas no século XXI.

Como explicou o ator Douglas Silva, o Acerola, em *Palace II* e *Cidade dos Homens* e o Dadinho em *Cidade de Deus*, no último Dadinho era revoltado, não devia ter família, tudo acumulou em raiva e na vontade se ser bandido. No primeiro, Acerola não tem dinheiro, mas sabe se virar, cabeça erguida e não dá chance ao tráfico.

Podemos afirmar que esses são os “personagens mais fortes da favela”. Um, mostra o lado do tráfico, aquele que, por diversos fatores, entre eles, falta de perspectiva, questão do respeito dentro do morro, etc. entra no tráfico, vira bandido. O outro, o caso do personagem de *Cidade dos Homens*, mostra que as pessoas na favela têm uma vida difícil, mas resistem às tentações de uma vida, aparentemente mais fácil, e preferem uma luta diária pela sobrevivência.

A opção de *Cidade dos Homens* em mostrar uma não-transgressão dos protagonistas, é para dar ênfase à vida comunitária existente. As relações de amizade e familiares, aspectos culturais, questões cotidianas, etc. A favela pode ser uma lição para a sociedade oficial de solidariedade e partilha comunitária. Os problemas que existem na comunidade, todos já sabiam. O que está sendo mostrado é a riqueza existente nesse universo.

Em *Palace II*, Laranjinha e Acerola chegam a roubar e a trapacear, mesmo sendo pelo instinto de sobrevivência. Os personagens ainda estavam em processo de formação, não tinham uma linha tão clara quanto à Laranjinha e à Acerola de *Cidade dos Homens*. Outro aspecto não muito definido no curta-metragem é a relação de amizade entre eles. No seriado, isso é notável desde o primeiro episódio, e como se trata de quatro temporadas, a amizade vai evoluindo, e isso é bastante claro.

*Cidade dos Homens* expandiu o conceito de favela, de comunidade, de vida dentro da favela.



## Referências bibliográficas

- AUMONT et. al. *A estética do filme*. Campinas, Papyrus, 1995.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1997). *Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP, Editora da Unicamp. p. 27-38.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BIROU, Alain. *Dicionário de Ciências Sociais*. Dom Quixote.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. (Série princípios)
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo/SP, Perspectiva, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In: *A personagem de Ficção*. Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1964.
- CHIAPPINI, Lúgia e LEITE, Morais. *O foco narrativo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série *Princípios*; 4).
- GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega, 1995.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de Ficção*. Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1964.
- JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Jorge Zahar.
- JUNIOR, Benjamin Abdala. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Editora Scipione.
- LINS DE BARROS, Myriam. 1999. “A cidade dos velhos”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo, SP: Editora Moderna, 1998
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- REZENDE, Cláudia Barcellos. *Os significados da amizade: duas visões de pessoa e sociedade*. Rio de Janeiro: FGV, 2002. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- VELHO, Gilberto. 1999. “Os mundos de Copacabana”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.