



## **A representação do favelado na TV: a proposta de um novo discurso no seriado *Cidade dos Homens*<sup>1</sup>**

Bruno Victor Portela Benedito, Cynara Bastos Marinho<sup>2</sup>, Luciene dos Santos.<sup>3</sup>  
Centro Universitário de Belo Horizonte / Uni-BH

### **Resumo**

Este artigo apresenta considerações sobre o seriado *Cidade dos homens* fundamentadas no tratamento dispensado ao favelado nos meios de comunicação, especificamente a televisão. Objetivamos demonstrar que *Cidade dos homens* apresenta um novo discurso sobre o favelado, que é representado aqui como um ator social ativo, provido de espaço e capaz de se articular no cenário social. Concluímos que o seriado constrói esse discurso ao dar voz ao morador do morro, que por sua vez, dramatiza a realidade do favelado sob sua própria perspectiva.

### **Palavras-chave**

Teledramaturgia; *Cidade dos homens*; favela.

### **1. O cortiço: a semente da favela**

Em razão da modernização das estruturas políticas e econômicas por que passou o Brasil no século XIX, entre elas a abolição da escravatura, o incentivo à imigração e a chegada de maquinários para produções fabris e outras tecnologias provocadas pela revolução industrial, acentuaram-se os desequilíbrios da estrutura social vigente. A dicotomia entre as antigas estruturas e a nova ordem fomentaram, dentre vários problemas sociais, o surgimento de cortiços nas regiões urbanas: amontoados de habitações precárias, povoadas, em sua maioria, por pessoas de baixo poder aquisitivo, ex-escravos e descendentes inaptos para o trabalho na lavoura ou nas fábricas e imigrantes que desembarcaram no Brasil com o intuito de produzir riquezas, mas não obtiveram sucesso.

Segundo Maria Ângela D’Incao (1997) a vida nas cidades era praticamente inexistente no início do século XIX. Não havia, até esse período, leis que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na sub-área Comunicação Audiovisual (cinema, rádio e televisão) da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Bruno Victor: graduando do 8º período de Comunicação Social – Habilitação Produção Editorial do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH [bportelape@gmail.com](mailto:bportelape@gmail.com) Cynara Bastos: graduanda do 5º período de Comunicação Social – Habilitação Produção Editorial do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH [cynarabh@gmail.com](mailto:cynarabh@gmail.com)

<sup>3</sup> Luciene dos Santos: orientadora do trabalho. Mestre em Comunicação Social e pesquisadora do departamento de Ciências da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH [luciene44@hotmail.com](mailto:luciene44@hotmail.com)



regulamentassem a limpeza e a utilização do espaço público. No Rio de Janeiro, as ruas não tinham limites definidos, constituíam em passagens de esgoto e resíduos, bem como espaços para criação e abate de animais domésticos, lavagem de roupas e locais para cortar lenha.

Após a chegada da corte portuguesa e a abertura da faculdade de Medicina, surge uma nova postura por parte da sociedade em relação às ruas, agora consideradas “lugares públicos” e por isso deveriam manter-se limpas. A partir de então, inicia-se um período de demolição de prédios, a adoção dos almocatéis (taxas), dentre outras medidas higiênicas. Essa “limpeza urbana” se estenderá até o início do século XX, com a modernização do Rio de Janeiro à época da República. O novo *status* que se conferia à cidade e o desejo das elites de ser civilizado, como eram os franceses e os europeus em geral, torna a ocupação das áreas centrais pelas camadas mais baixas da população algo inadmissível, instaurando, assim, uma política de extinção dos cortiços (D’INCAO, 1997, p. 224).

Ainda que residissem ali diversos trabalhadores envolvidos nas novas funções industriais e urbanas, na época, os cortiços eram considerados locais de abrigo de vadios e malandros e foco de propagação de doenças devido às más condições higiênicas, gerando um discurso que os rotulavam como verdadeiros infernos sociais. Tal discurso, propunha uma total aniquilação destes modelos de habitação, porém ainda não era difundida a noção do estado como gestor de condições melhores de habitação para estes cidadãos e nem de capacitá-los para a vida social.

Na visão de vários estudiosos envolvidos em questões habitacionais, como nos apresenta Lícia Valladares (2000), esses cortiços corresponderiam diretamente a “semente da favela”. Dentre várias tentativas de explicar a correlação, ressalta-se dois fatores: a existência do reconhecido cortiço “Cabeça de Porco<sup>4</sup>” cujas construções, numerosas e desordenadas, já adentravam o morro, e também aos casebres e barracões situados no centro da cidade, que por serem considerados focos de doenças, o discurso médico, aliado ao descaso com a saúde pública por parte do estado, levaram a políticas de desapropriação dos terrenos. Segundo Júlio Lopes (2005), o próprio estado, ao estabelecer o Decreto Municipal N°. 391 que proibia terminantemente a construção de cortiços porém autorizava a construção de “barracões toscos nos morros que ainda não

---

<sup>4</sup> O referido cortiço era um dos maiores da cidade do Rio de Janeiro e por determinação do Governo Barata Ribeiro foi abaixo no dia 26 de janeiro de 1893. (LOPES, 2005) No Brasil, muitas favelas e habitações toscas recebem a designação “Cabeça de porco”, trata-se, portanto, de uma associação com o nome desse cortiço.



possuíam habitações”, torna-se o responsável por empurrar estes populares para as encostas dos morros.

Tendo em vista a guerra travada contra moradias irregulares na cidade do Rio de Janeiro, à esta visibilidade da pobreza urbana, podemos considerar como o marco fundador das favelas a semente plantada por parte do Estado, para que estes moradores fossem empurrados pra as franjas desta cidade. Desta forma, tomamos o Rio de Janeiro como um pólo exponencial desta visibilidade da pobreza urbana no Brasil dada a sua importância no período. (VALLADARES, 2000, p. 7)

## 2. O favelado no imaginário social

A favela, por não compartilhar das mesmas normas e valores que contribuem para a configuração da cidade, é vista como algo perigoso, desordenado e que deve ser evitado ou excluído. A convivência com o favelado pode contaminar a sociedade e causar danos à integridade moral das pessoas, isso porque os favelados são tidos como “ladrões”, “bandidos”, “assaltantes”, “delinquentes”, “marginais”; “traficantes” “violentos” e “perigosos” (RINALD, 2003).

Do mesmo modo em que a favela é considerada como o lugar da marginalidade, convive-se a idéia da favela como o lugar do samba. Com letras que descrevem o morro, a paisagem, os barracos, os becos, a escassez de comida, água e dinheiro, bem como as relações afetivas entre os moradores, o samba expressa o que é a vida na favela e o que é ser favelado. Dessa forma, o samba, como um produto do morro<sup>5</sup>, acaba por associar-se à favela de tal maneira, a tornar-se o porta-voz do favelado:

No imaginário da música brasileira, o samba é acionado para representar simultaneamente o meio de identificação e valorização do lugar: por seu intermédio, o morro se afirma positivamente, como ilustra Zé Ketí ao cantar: “eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor, quero mostrar ao mundo que tenho valor...” (*A voz do morro*, 1955). (MARCIEIR e OLIVEIRA, 2003, p. 82)

Com o surgimento das escolas de samba e os desfiles carnavalescos, ao final dos anos 20, o carnaval, tido como “a festa do povo”, consagra-se como auge da trama samba-favela, pois no carnaval carioca, as escolas de samba têm suas origens, sedes, barracões onde se confeccionam fantasias e alegorias, carnavalescos, passistas e

---

<sup>5</sup> Marcier e Oliveira (2003, p. 82) relatam que embora as origens verdadeiras do samba sejam suprimidas pela versão brasileira para a origem do samba, “a história da música popular brasileira registra a casa da “tia” Ciata (doceira baiana, pioneira de vários ranchos de carnaval), ponto de encontro preferido de vários músicos, como o lugar de onde teria saído a composição *Pelo telefone*, o primeiro samba gravado a fazer sucesso, ainda em 1917.”



músicos nas favelas. Percebe-se aqui a paradoxal situação a que estão submetidos os componentes das escolas de samba dos morros: pessoas que compartilham da falta do que é básico para a sobrevivência e da negação social, ao se travestirem de “madrinha / rainha de bateria”, “mestre sala”, “porta-bandeira”, “baiana”, “componente da velha-guarda da escola” obtêm visibilidade e mérito nesses três dias de festa, adquirindo *status* de nobreza perante outras classes sociais.

Para Dina Berlinski (1996, p. 55), a fantasia, como axioma simbólico, ocupa o lugar do sujeito, e assim “não estamos diante de uma reticência, mas antes de uma falta de palavras e de saber. A fantasia ocupa o lugar do real, velando-o enquanto tal”. A partir da colocação da autora, postulamos que ocorre uma inversão dos papéis sociais através do carnaval. A fantasia<sup>6</sup> carnavalesca se sobrepõe à realidade dos moradores do morro através dos elementos simbólicos por eles encarnados no carnaval, sendo assim, o favelado assume posição central sob o olhar do *outro*.

Ainda como elemento musical e norteador das relações sociais morro-cidade, encontra-se o funk. Proveniente dos Estados Unidos no final da década de 60, a música funk obteve uma grande assimilação nos subúrbios do Rio de Janeiro e originou um elemento cultural nas favelas cariocas: os bailes funk. Nas décadas seguintes, o funk descolou-se da conotação política das letras norte-americanas, houve produção de músicas nacionais que falam sobre o cotidiano da favela, violência, preconceito, pornografia, narcotráfico e proporcionou uma afirmação social dos favelados. Como forma de entretenimento nos morros, os bailes obtiveram visibilidade nos meio de comunicação e expandiram a música funk através da indústria cultural na década de 90 que conquistou a juventude de classes sociais mais abastadas, sem no entanto, deixar de ser considerado cultura baixa e perder a característica da alteridade (LAIGNIER, 2008), de dar voz ao discurso do *outro* no cenário sócio-cultural do Rio de Janeiro.

### **3. Cidadania, debate público e TV**

A década de 80 no Brasil foi marcada por transformações sociais que se desdobraram em novos paradigmas para a sociedade brasileira, como a redemocratização das eleições governamentais, e por consequência, o surgimento de

---

<sup>6</sup> Observa-se nessa postulação a duplicidade que a palavra *fantasia* oferece, no sentido material como indumentária, reconhecida, portanto, como algo fora do lugar que o sujeito ocupa, ou seja, não aplica-se nas suas funções sociais; mas também fantasia no sentido de construção imaginária psíquica sobre os fatos sociais, considerando que a fantasia material sustenta-se da imaginária e vice-versa.



novos grupos partidários, a nova Constituição Federal, a emergência de movimentos populares como, o Sindicalismo e o Movimento dos Sem-terra.

No que se refere aos moradores dos morros cariocas, a criação do Promorar<sup>7</sup>, um programa com o intuito de urbanizar as favelas, e a reabertura política vislumbraram uma nova possibilidade de reconhecimento dos moradores do morro não mais por seu estigma social, mas finalmente como parte integrante da sociedade. Em decorrência do peso que se dá novamente ao voto no processo de redemocratização, as atenções de Leonel Brizola, candidato ao governo do estado do Rio de Janeiro, voltaram-se aos excluídos. Coube a Brizola captar votos desse grupo social, ainda que não configurasse uma representação política reconhecida e organizada.

Observa-se, assim, um maior exercício da cidadania em várias esferas da sociedade, uma participação popular mais intensa no que se refere à discussão e busca de soluções para seus próprios problemas.

Vários autores têm apontado para esse fenômeno de ampliação, direcionando suas reflexões para o que consideram como lutas por reconhecimento, por estima social e respeito. Essas demandas seriam uma nova configuração da ordem mundial global e multicultural, na qual a justiça social não pode ser pensada exclusivamente como distribuição de bens materiais ou mesmo como a distribuição de benefícios por parte dos governos. (ROCHA, 2006)

A mídia, como estimuladora de discussão e ferramenta de interação social amplamente disseminada, oferece insumos para o debate público através da disseminação da informação que promove. Destacamos como importante veículo de comunicação no Brasil a televisão, devido a sua presença massiva nos lares brasileiros e principal meio de acesso à informação, que, é difundida “sem distinção de pertencimento social ou região geográfica” (HAMBURGUER, 1998, p.442). Segundo Vera França (2006) A televisão estabelece uma relação de grande proximidade com as pessoas, um diálogo íntimo que promove identificação ao debater temas relevantes para a sociedade brasileira no que se refere a padrões de comportamento, normas sociais, ética, preconceito, política, cultura. A teledramaturgia, que promove grande aproximação com o cotidiano dos brasileiros através das novelas e seriados, ditam

---

<sup>7</sup> O Promorar, organizado em 1979 pelo Banco Nacional de Habitação, BNH, tinha por objetivo recuperar as faixas alagadas habitadas, pretendendo, com a valorização das áreas assim conquistadas, recuperar os investimentos feitos com a venda dos terrenos remanescentes. O estado do Rio de Janeiro foi escolhido para ser palco do primeiro programa a ser executado pelo Promorar: o Projeto Rio, que seria desenvolvido em área próxima ao aeroporto internacional, alcançando seis favelas na área da Maré: Parque União, Rubem Vaz, Nova Holanda, Baixa do Sapateiro, Timbau e Maré (SILVA, 1984, apud, BURGOS, 2003, p.56)

moda, lançam chistes que se tornam epidemias, e muitas vezes, apresenta questões que colocam em cheque os paradigmas que constroem a cultura nacional. Dessa forma, “programas televisivos são narrativas que refletem e constroem imagens, representações e valores sociais”. (FRANÇA, 2006, p. 8)

O discurso televisivo ganhou ainda mais força com a popularização dos aparelhos de TV em meados da década de 80. A formação de um público proveniente de estratos mais baixos da sociedade promove a elaboração do que França (2006) denomina programas populares, caracterizado por linguagem coloquial, sensacionalismo, programas ao vivo em que o apresentador dialoga com pessoas comuns, sobre possíveis denúncias e acontecimentos em suas vidas, mas que de alguma maneira, sejam instigantes para o público geral. O objetivo dos programas populares é promover uma identificação com o público através da “apresentação de casos reais”, dramas e fatos curiosos ocorridos com pessoas do povo. Os programas populares se comprometem a dar voz a um povo apresentado como desvalido, sofrido, miserável, carente de assistencialismo por parte do Estado. Portanto, a imagem que a TV apresenta do povo nesses programas continua sendo o de vítima, o desamparado social, assim como em outras estruturas da sociedade.

O telejornal *Aqui Agora*, segundo Ivana Bentes (1994), é o precursor desses programas que exibem imagens rejeitadas pela estética tradicionalmente construída nos produtos televisivos. O *Aqui Agora* resgata propósitos do Cinema Novo nos anos 60, buscou na experimentação estética dar um tom de contestação e descortinar imagens de um Brasil que os meios de comunicação procuram encobrir:

[...] deserdados, desdentados, negros, marginais, a classe média baixa, os pobres e paupérrimos, os delegados de polícia, os PMs, gente que chega ao vídeo encenando seus próprios dramas, seu desespero, sua feiúra de uma forma própria, desarticulada, emotiva, sem a técnica e limpeza da classe média alta diante da televisão. (BENTES, 1994, p.44)

Outro contraponto do *Aqui Agora* é a movimentação espacial, o jornalismo *in loco* de que faz uso a fim de proporcionar realismo e instantaneidade ao programa, em lugares que Bentes (1994, p. 46) denomina “espaço da marginalidade e da pobreza: beiras de estrada, casas abandonadas, vielas e becos escuros, matagal, cemitérios, interior de bares na periferia, lugares e paisagens desertas, não-lugares.” No entanto, essa superexposição de pessoas e locais miseráveis só reforça o estigma dos pobres como criminosos, autores da violência e causadores do medo iminente na sociedade.



Contudo, é crescente na TV brasileira produções que apresentam o povo, em especial o favelado, de modo diferente, em que o sensacionalismo envolto à violência, a predominância de imagens sanguinolentas e o estigma do favelado como delinquente e desprovido de valores não é algo recorrente. Ao contrário, esses programas preocupam-se em apresentar o que é trivial para os moradores do morro: seus anseios, dilemas, frustrações, momentos de lazer, demonstrações de afeto, a solidariedade entre os vizinhos, além do desejo de se levar uma vida digna. Observa-se também que os moradores do morro participam ativamente dessas produções como protagonistas, depoentes, produtores e sugerindo falas que constituirão cenas, de modo a oferecer à dramaturgia requintes das experiências cotidianas<sup>8</sup>. Além disso, há a contribuição espacial, já que os barracos e toda a arquitetura da favela constituem cenário para as narrativas. Bentes (2005) *apud* Schwertner (2007)<sup>9</sup> discorre sobre a emergência desses novos sujeitos que “povoam as novelas, videoclipes, institucionais, filmes, não mais tão humildes e conformados ou como figuras do risco, mas como portadores de discursos afirmativos e de reivindicação.” BENTES (2005) *apud* SCHWERTNER (2007)

Dentre os programas que apresentam esse novo discurso sobre o universo do favelado, podemos citar *Minha periferia*, *Brasil Legal*, *Turma do Gueto* e o seriado objeto de nossa análise, *Cidade dos Homens*.

#### **4. Cidade dos homens: as marcas do outro e o outro como si mesmo**

O seriado *Cidade dos Homens* é fruto da grande repercussão que obteve o filme *Cidade de Deus*<sup>10</sup> (2002), que assim como a série, apresenta o cotidiano da periferia e as relações sociais ali existentes, permeados pela violência e a guerra do narcotráfico através da ótica dos próprios moradores da favela. No entanto, é pertinente o fato de *Cidade de Deus* ter tido um precursor na TV, um curta-metragem exibido no teleconto *Brava gente*<sup>11</sup> (2000), intitulado *Palace II*, que narra as peripécias de dois meninos

---

<sup>8</sup> Em entrevista concedida ao site Cineweb, Fernando Meirelles fala sobre a improvisação dos atores durante a gravação do filme *Cidade de Deus*, que renderam diálogos e cenas que integram o filme por terem ficado muito bons. Em uma seqüência do filme em que os personagens Mané Galinha e Sandro Cenoura iriam realizar um ataque, Meirelles disse que um dos atores o perguntou se não iam rezar. “temos que pedir proteção”. Meirelles não entendia nada. O ator disse: “deixe que eu puxo”. Meirelles completou: “E rezou um Pai Nosso todo errado”.

<sup>9</sup> BENTES, Ivana. A pobreza criadora da folkmlídia. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2301200502.htm>> Acesso em: 26 jan. 2005.

<sup>10</sup> Filme que teve a direção de Fernando Meirelles, co-direção de Kátia Lund e co-produção da O2 Filmes, GloboFilmes e VideoFilmes.

<sup>11</sup> O teleconto *Brava gente brasileira* é uma experimentação teledramatúrgica de diversos contos recriados ou criados sobre diversos elementos da cultura brasileira. Segundo o site Teledramaturgia, *Brava Gente* estreou em dezembro de 2000 como especial de fim de ano, em oito episódios exibidos em quatro dias. A partir de março de 2001, passou a fazer parte da grade de programação da Rede Globo, indo ao ar às terças-feiras, em episódios de 30 minutos de duração.



negros, moradores de favela: Acerola e Laranjinha, os mesmos protagonistas de *Cidade dos Homens*, exibido no ano posterior.

*Cidade dos Homens* foi veiculado pela rede Globo no horário das 22h30min, em quatro temporadas anuais entre 2002 e 2005. Segundo Suzana Schwertner (2007), a primeira temporada ocorreu durante a semana de 15 a 18 de outubro de 2002, tinha quatro episódios e integrava a programação comemorativa da emissora em razão do dia das crianças. Em 2003, na segunda temporada, a atração passou a ser semanal, ter cinco episódios, e ser exibida às terças-feiras, de 14 de outubro a 11 de novembro. Na terceira temporada, de 24 de setembro a 22 de outubro de 2004, mudou-se novamente o dia de exibição: agora às sextas-feiras, assim como a última temporada, apresentada entre 18 de novembro e 16 de dezembro de 2005.

Os 19 episódios foram feitos por diversos profissionais. Como roteiristas e/ou diretores podemos citar César Chalone, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Kátia Lund, Paulo Lins, Guel Arraes, Regina Casé, Paulo Morelli, Philippe Barcinski, Adriano Goldman e Cao Hamburger, conforme o site Teledramaturgia.<sup>12</sup> A produção foi feita pela O2 Filmes e os atores são moradores de várias periferias do Rio de Janeiro selecionados pelos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund, em 2000, através de um projeto desenvolvido pela ONG Nós do Cinema<sup>13</sup>, que oferece diversos cursos de capacitação de pessoas de baixa renda para trabalharem em produções audiovisuais.

As quatro temporadas da série acompanham a vida de Laranjinha e Acerola dos 13 anos até a passagem para a vida adulta, personagens vividos respectivamente por Darlan Cunha e Douglas Silva. Os episódios possuem como temática as dificuldades para conseguir dinheiro para ir ao passeio coordenado pela escola, a diversões do fim de semana como a ida à praia e o baile funk, a luta pelo primeiro emprego, a perda da virgindade e a vivência da paternidade. Observamos que a violência e o narcotráfico permeiam as histórias apresentadas, seja como pano de fundo, condição ou empecilho.

Para nossa análise destacamos dois episódios da primeira temporada *A coroa do Imperador* e *Uólace e João Vítor*.

#### **4.1 A coroa do imperador**

O episódio *A coroa do imperador* foi exibido no dia 15 de outubro de 2002. A direção é de César Chalone e o roteiro é de César Chalone, Fernando Meirelles e Jorge

---

<sup>12</sup> [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)

<sup>13</sup> A ONG agora denomina-se Cinema Nosso, segundo site [www.cinemanosso.org.br](http://www.cinemanosso.org.br).



Furtado. Acerola e Laranjinha desejam participar de uma excursão coordenada pela escola para visitar o museu onde estão expostos pertences da família real de Portugal, mas não têm dinheiro necessário para custear o passeio, que é de R\$6,50. Acerola obtém o dinheiro após dramatizar a situação, com a ajuda da mãe, no apartamento do patrão dela. O patrão se compadece da situação e dá o dinheiro do passeio a Acerola. Laranjinha consegue o dinheiro com a avó, que lhe pede para comprar um remédio e diz que o troco é para ele ir ao passeio. Em meio a acontecimentos para obter o dinheiro, recuperá-lo, pois Acerola foi assaltado no caminho para a escola, e comprar o remédio para a avó de Laranjinha, há uma guerra entre traficantes pelo domínio da escada que permite o acesso à parte superior do morro. Durante o conflito, essa passagem fica bloqueada para os moradores que habitam a parte de baixo do morro. Laranjinha fica impossibilitado de entregar a avó o remédio que ela havia lhe encomendado, que mora na parte superior do morro.

Na cena em que Acerola espera o ônibus próximo ao prédio em que a mãe trabalha, em um bairro nobre do Rio de Janeiro, há uma descrição da zona sul do Rio sob o olhar do morador do morro. A tela aparece subdividida em quatro, exibindo imagens de um circuito interno de segurança. São flashes de mãos tirando dinheiro da carteira, um carro com uma tarjeta no vidro frontal onde se lê “blindado”, grades, câmeras de circuito interno de segurança, enquanto Acerola diz, em off:

Pelo dinheiro que eles gastam para não ser roubado, você pode imaginar o dinheiro que eles têm para ser roubado. Pelo dinheiro que eles acham que não é nada, você imagina o dinheiro que eles acham que é muito. Eles ganham muito, mas pagam pouco. Eles pagam pouco e por isso ganham muito. Mas eu nunca ia querer morar em um lugar assim. Parece uma prisão. O problema daqui é falta de segurança. Eles vivem com grade, câmera, porteiro, que fica te vigiando. E mesmo assim, aqui tem muito assalto.

Observa-se que o uso das expressões “eles” e “aqui” é constante. Essas palavras servem para demarcar o discurso de Acerola como alheio àquela realidade. Ele não pertence ao asfalto. A delimitação é feita quando Acerola chega na favela. Na rua, materiais de construção, utensílios para casa, eletrodomésticos usados estão expostos no passeio. O mesmo recurso é utilizado através das expressões “lá” e “aqui”, mas agora se trata da descrição da realidade a que Acerola pertence, o morro. Acerola diz, em off:

Aqui é a fronteira entre lá e aqui. Lá é um país, aqui é outro.

Acerola passa perto de uma viatura de polícia:

Esses aí são os guardas da fronteira de lá.



Imagens de jovens, negros, em cima da laje de uma casa, com um rádio comunicador.  
Voz em off de Acerola:

Esses daqui da fronteira de cá.

Imagens de santinhos e cartazes de campanhas eleitorais.

Lá, eles escolhem quem manda neles.

Imagens de dois jovens descendo uma escadaria do morro com armas na cintura.

Aqui, eles já estão escolhidos.

Imagem desfocada de carros, jovens bem vestidos, brancos, voz em off de Acerola:

Os playboy gosta de ver o morro na televisão. Pra ver como é ruim aqui e achar melhor morar lá. Eles só baixam aqui pra comprar drogas, filmar ou fazer reportagem. Eu acho, se eles gostam de drogas, não deve ser tão bom morar lá, porque é cheio de grade, porteiro, câmera...

Acerola chega em casa, deita na cama, apaga a luz. Voz em off de Acerola:

A droga pra eles é que nem tempero, que eles pagam pra achar melhor viver na prisão.

Há outra cena de *A coroa do imperador* que exprime bem o objetivo do seriado de dar voz ao discurso do morador do morro sobre sua própria realidade. É a cena em que os meninos que se encontravam sentados, jogando *Video Game*, aparecem, no momento seguinte, prestando depoimentos como em um documentário. A imagem dos meninos se configura como uma gravação em câmera de vídeo e preenche, aos poucos, a tela, contendo uma legenda com nome, idade e profissão dos meninos.

Acerola: Na tua casa tem marca de tiro? Na tua pele, parceiro?

Emerson Gomes: Foi pra casa. Quando chegou lá... os amigo dele... cinco... com a pistola na cabeça dos dois irmãos dele. Ele morreu todo picotado no machado... assim ó (movimento com a mão descendo gradativamente pelo corpo) partido assim ó... próprios amigos dele, mané...

Douglas Silva: Eu tava na cama, sem camisa, dormindo assim mesmo... (movimento para trás com a cabeça, mãos atrás da cabeça) quando acordo, mané, ta um cara com um ferro aqui na minha testa, parceiro.

Robson Rocha: O filme dói pra caramba, mané, na boa, tem as vezes que eu penso assim em casa em me formar no movimento, mas ficar nesse bagulho que mataram meu primo, que meu primo era meu irmão praticamente, sempre quando chega meu aniversário, mano, na boa, é de ler o xarope que eu penso no meu primo.

Marcos Junqueira: Olha pra cima! Eu olhei pra cima. Ele, porra, tu num fuma não? Eu falei não. Pô, tu num cheira não? Eu falei, quê isso, moço, qual foi?

Emerson Gomes: Nesse dia morreu três caras ao mesmo tempo. Tomou só um e caiu. Os polícia mataram ele. O outro que morreu junto com ele tomou uma rajada na cara... saiu essa parte aqui toda do rosto dele. (passa a mão sobre todo o rosto). Aí ficou sem nada dentro do caixão. Aí tiveram que botar ele des costas.

Darlan Cunha: E os polícia mandando tiro de bala de borracha. Jogaram a bomba de gás na janela da minha tia. Explodiu até o bujão de gás. Aí o meu tio deitado lá em cima morreu todo queimado.

Os meninos falam sobre a possibilidade de entrar para a criminalidade e o porquê os menores de idade são aliciados pelo narcotráfico:

Marcos Junqueira: Todo mundo já pensou isso na vida, brother... se falar que não é mentira... de um dia se revoltar e entrar pra boca e ser sinistro pra ter respeito no morro.

Alguém não identificado: O tráfico podia proibir menores de 15 anos...

Darlan Cunha: Não. Mas ele bota menor, bota menor porque menor não é preso, brother.

A câmera se distancia e vê-se, aos poucos, a tela da TV em que a imagem está. Voz de Douglas Silva, em off:

Pensando que como vai crescer, vai ser dono do mundo inteiro, mas não vai ser porra nenhuma. Chega na hora, mané, nem de 18 anos num passa.

No fim dessa fala, a imagem que se vê é a dos meninos sentados no sofá, como se assistissem ao próprio depoimento que passava na TV.

Essa cena foi construída para representar o próprio favelado depondo na televisão sobre a guerra na favela e o narcotráfico, o que denota um diferencial, pois o que estamos acostumados a assistir são pessoas que não moram no morro falando sobre a guerra na favela. Além do mais, na cena, os meninos falam sobre pensar em “se formar no movimento”, em “ser sinistro”, de modo a inferir que não são, mas às vezes pensam em ser, revelando a dualidade que permeia o seriado: são personagens que têm uma vida comum, transitam entre o bem e o mal, de acordo com as situações vividas, mas no fim, sempre optam pela idoneidade.

#### **4.2 UÓLACE E JOÃO VÍTOR**

O episódio *Uólace e João Vítor* foi exibido no dia 18 de outubro de 2002. A direção é de Fernando Meirelles e Regina Casé e o roteiro é de Fernando Meirelles, Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, baseado na obra homônima de Rosa Amanda Strausz. Esse episódio apresenta um dia comum na vida de dois meninos cariocas: Uólace e João Vítor. Uólace, nome de registro de Laranjinha, é um garoto negro, pobre, que mora com a mãe em uma favela do Rio de Janeiro. João Vítor é um garoto loiro, de classe média, que mora com a mãe em um apartamento no Rio de Janeiro. Os dois garotos pertencem a realidades socioeconômicas distintas, no entanto, apresentam características comuns: desejam o mesmo hambúguer, o mesmo tênis e procuram lidar com o fato de não possuir tudo o que desejam, cresceram com a ausência da figura paterna, são filhos que reconhecem o esforço das mães para obter o dinheiro necessário para mantê-los.



O paralelo estabelecido entre a vida dos personagens Uólace e João Vítor engendra um discurso sobre a intolerância e o medo implícitos na diferença socioeconômica. Há uma cena em que Laranjinha, seu melhor amigo Acerola e o ex-favelado, rebaixado a menino de rua Duplex, rivalizam com João Vítor e seu melhor amigo Zé Luis. Laranjinha, Acerola e Duplex estão na porta de uma lanchonete e avistam João Vítor e Zé Luis vindo em direção a eles. Daí, já se inicia a rivalidade: Duplex comenta com Acerola e Laranjinha que vem vindo os playboys e João Vítor, que também avista Acerola, Laranjinha e Duplex, diz a Zé Luis que ele não vai poder comprar um hambúrguer “porque está cheio de pivete na porta do botequim”. João Vítor e Zé Luis atravessam a rua, tiram o relógio de pulso. Acerola sugere a Laranjinha e a Duplex fingir que estão comendo. Os meninos reviram a lixeira e retiram embalagens para lanche usadas. As falas em off de Zé Luiz e Acerola, bem como a expressão dos dois denotam o preconceito entre as classes sociais:

Zé Luiz: Trombadinha

Acerola: Branquelo

Zé Luiz: Ladrãozinho

Acerola: Playboyzinho

Zé Luiz: Pivete

Acerola: Otário, babaquinha, mongol, veadinho, seu choquito

Zé Luiz: Pé-rapado, ignorante

Acerola: Seu inútil, barata descascada, seu boi-lambeu

Zé Luiz: Maconheiro, vagabundo

Acerola: Surfista maconheiro, vagabundo

Zé Luiz: Filhote de urubu

Acerola: Filhote de deputado, racista!

Zé Luiz: racista!

Zé Luiz e Acerola: racista!

Observa-se que não é apenas Zé Luis que demonstra ter preconceito quanto à Acerola, Laranjinha e Duplex. Acerola também tem uma concepção negativa de Zé Luis. Dessa forma, o seriado não aborda o preconceito como uma atitude das classes sociais favorecidas, ao contrário, apresenta em seu discurso o preconceito que as pessoas de poder aquisitivo baixo têm dos mais abastados. Essa é mais uma evidência de que estamos tratando de um produto televisivo que, a partir do reconhecimento das diversas falas que compõem as relações estabelecidas no tecido social, constrói seu discurso. O indivíduo representado apresenta-se aqui não apenas como vítima, mas também como agente do preconceito.

Acerola, Laranjinha e Duplex pensam que João Vítor e Zé Luis, por serem brancos e andarem bem vestidos são “playboys” e têm tudo o que querem. Contudo,



João Vítor e Zé Luis são de classe média baixa e também convivem com restrições financeiras, o que não é o caso do companheiro de escola, Lucas, cujos pais têm muito dinheiro. Do mesmo modo, Zé Luis e João Vítor pensam que Laranjinha e Acerola são como Duplex: meninos de rua que assaltam pessoas, pelo fato de serem negros e estarem mal vestidos. No entanto, eles moram no morro e repudiam a hipótese de roubar. Uma das cenas de *Uólace e João Vítor* representa bem porque o preconceito fundamentado em estereótipos pode resultar em conclusões errôneas.

Laranjinha, Acerola, Duplex, João Vítor, Zé Luis e Lucas estão em frente à vitrine que contém o calçado que todos querem ter, o tênis Mike. A fala, em off, de João Vítor significa que ele reconheceu Acerola, Duplex e Laranjinha ao lado dele, em frente à vitrine:

Ih, os pivetes de novo. Pô, se eu sair fora eu vou dar bandeira que eu tô com medo... e eu tô mesmo.

João Vítor, Zé Luis e Lucas comentam sobre o preço do tênis, que é de 460 reais. Lucas diz que vai levar dois: um prata e um azul. Duplex, que está ao lado de Lucas, olha-o de cima a baixo. Lucas diz a João Vítor e a Zé Luis que está com dinheiro para levar os dois tênis. A imagem é exibida em close no pé de Duplex, que aproxima seu pé ao de Lucas, como se comparasse os tamanhos. João Vítor diz, em off:

Ele tá olhando para o tênis do Lucas e o idiota nem percebe.

A fala de Laranjinha, em off, demonstra a sua reprovação para com a atitude de Duplex:

O Duplex é uma besta mesmo. Já tá de olho no tênis do playboy. Esse cara aí tem cara de que tem motorista e segurança

Laranjinha olha para a esquerda. Mais adiante, dois jovens negros conversam. As falas em off de Laranjinha e de João Vítor representam a situação de tensão vivida pelos meninos em razão juízo que fazem da figura dos dois jovens negros.

Laranjinha: Deve ser segurança do playboy. Conheço esses verme de longe. Se o comédia do Duplex tentar pegar o tênis do playboy, a gente vai rodar...

João Vítor também avista os dois jovens negros, e diz, em off:

Alá aqueles dois caras suspeitos. Tá na cara que são bandidos dando cobertura pros bandidinhos. Ih aí... já pegou o celular... deve estar falando com alguém em Bangu I, se a gente tentar reagir, cara, a gente vai entrar na bala...

Laranjinha: Alá, os homens tão disfarçando... tão chegando perto...

Laranjinha olha para Acerola e diz, em off:

Eles tão chamando a polícia, o Acerola tá ligado...



João Vítor também olha para o amigo, Zé Luis, e diz, em off:

O Zé já percebeu...

Laranjinha: Eles vão dar o bote...

João Vítor: acho que vou ter que sair voado... os cara tão vindo pra cá

Laranjinha e João Vítor: coooorre!

Laranjinha, Acerola, Zé Luis e João Vítor correm, ficando à frente da vitrine apenas Lucas e Duplex. Os dois jovens negros passam em frente à vitrine, comentam sobre o tênis e continuam andando.

*Uólace e João Vítor* prima mais pela semelhança do que pela diferença entre os dois protagonistas. Se há diferenças sociais e econômicas entre Uólace, João Vítor e seus amigos, há também elementos similares que compõem o universo de qualquer garoto da idade deles: a afirmação da identidade, as preocupações com a escola, com a sexualidade, com o futuro. Esses elementos são apresentados de maneira distinta para configurar o cotidiano de Uólace e de João Vítor, pois a narrativa está segmentada em dois discursos: o da classe média e o do favelado.

## **5. Considerações finais**

Nesse artigo, procuramos pontuar indícios no seriado *Cidade dos Homens* que nos permitissem concluir que se trata de uma produção televisiva dotada de uma linguagem nova: o discurso do favelado. Procuramos também tratar a construção dessa linguagem a partir da representação do universo do morador do morro: seu cotidiano, as relações sociais por ele estabelecidas, o modo com que apreende a sua realidade e a realidade dos moradores do asfalto. Além disso, reconhecemos que este possui a habilidade de produzir discursos sobre si mesmo, compondo, juntamente com outros sujeitos da comunicação, o cenário midiático.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. Aqui Agora: o cinema do submundo ou o teleshow de realidade. Revista Imagens nº 02/ agosto de 1994., Campinas-SP.

BERLINSKI, Dina Scherb. *A construção da fantasia, sua lógica*. Cadernos de psicologia – Revista do Departamento de Psicologia da Fafich. Belo Horizonte: UFMG. V. 6 nº1, 1996. p. 51-57.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.p.223-240.

LAIGNIER, Pablo. *O funk carioca como elemento cultural da alteridade no Rio de Janeiro*. Disponível em [www.projetosexperimentais.com](http://www.projetosexperimentais.com) . Ano 1 – nº 2 – 1º semestre de 2008. 20p.

FESTA, Regina. Elementos para uma análise da comunicação na América Latina: perspectivas para os anos 90. In: PERUZZO, Cicilia Maria Krohling (org.). *Comunicação e culturas populares*. São Paulo: INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 1995. p. 125-142.

FRANÇA, Vera (Org.) . *Narrativas televisivas: programas populares na TV*.Belo Horizonte: Autêntica, 2006. v. 01. 152 p.

HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. v.4 p. 439-487.

LOPES, Júlio. *Cabeça de Porco*. 29/08/2005. Disponível em <[http://www.italiamiga.com.br/noticias/artigos/cabeça\\_de\\_porco.htm](http://www.italiamiga.com.br/noticias/artigos/cabeça_de_porco.htm)> Acesso em: 10 mai. 2008.

LUND, Kátia; MEIRELLES, Fernando. *Fernando Meirelles e Katia Lund: retrato de uma guerra brasileira*. 07/01/2003 Entrevista concedida a Luiz Vita. Disponível em: <[http://www.cineweb.com.br/index\\_textos.php?id\\_texto=9](http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=9)> Acesso em: 17 abr. 2008

MARCIER, Maria Hortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. A palavra é: favela. In: ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. 3. ed. p. 61-114.

RINALD, Alessandra de Andrade. Marginais, delinquentes e vítimas: um estudo sobre a representação da categoria favelado no tribunal do júri da cidade do Rio de Janeiro. In: ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. 3. ed. p. 299-322.



ROCHA, Simone Maria. *Debate público e identidades coletivas: a representação de moradores de favela na produção cultural da televisão brasileira*. *Intexto*. 1º sem. 2006. Disponível em: <<http://www.intexto.ufrgs.br/n14/a-n14a2.htm>> Acesso em : 16 mar. 2008.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. *Análise das condições de produção de Cidade dos homens: articulações entre educação e comunicação*. *Revista Educação e Pesquisa*. São Paulo, v.33, n.1, p. 47-61, jan./abr. 2007.

“Teledramaturgia”. Desenvolvido por Nilson Xavier, 2003. Apresenta dados sobre a teledramaturgia brasileira. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/>> Acesso em mai./jun. de 2008.