

# JAZZÍSTICA CIDADE DOS HOMENS

## CIDADE DOS HOMENS JAZZINESS

Danilo Scaldaferrri 1

**Resumo:** Nos últimos dias do ano 2000, apareceram pela primeira vez na televisão brasileira os personagens Acerola e Laranjinha. Palace II, a história que revelou os dois personagens para o telespectador brasileiro, foi ao ar na tela da Globo no dia 28 de dezembro. Muitos dos elementos que estruturam a história contada no Palace II fundamentam também as tramas desenvolvidas ao longo de quatro temporadas da série Cidade dos Homens, exibida pela emissora de 2002 a 2005. Este artigo propõe-se a investigar alguns mecanismos através dos quais, na Cidade dos Homens, faz-se notável a conciliação entre a presença constante de um reconhecível padrão estético e as particulares marcas autorais deixadas pelo(a)s diferentes profissionais que se revezam na direção e escrita do roteiro dos episódios.  
**Palavras-chave:** Ficção Seriada. Televisão Brasileira. Estilo. Autoria.

**Abstract:** In the last days of the year 2000, appeared for the first time in the Brazilian television the characters Acerola and Laranjinha. Palace II, the story that showed these two characters to the Brazilians spectators, went on air at Globo on December 28. Many of the elements that structured the story told on Palace II also ground the plots developed in four season of the series Cidade dos homens, aired by the broadcaster between 2002 and 2005. This article proposes an investigation on some of the mechanisms through which it makes visible the conciliation between the constant presence of a recognizable aesthetic standard and the specific authorial marks left by the different professional that takes turns between direction and scriptwriting of the episodes.

**Keywords:** Serialized fiction. Brazilian Television. Style. Authorship.

## Introdução

Nos últimos dias do ano 2000, apareceram pela primeira vez na televisão brasileira os personagens Acerola (Douglas Silva<sup>1</sup>) e Laranjinha (Darlan Cunha<sup>2</sup>). Dois garotos de 13 anos atravessando os dramas da sobrevivência em uma favela carioca, saídos das páginas do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Na época, estava no ar, na Rede Globo, o seriado especial *Brava Gente*: diariamente, duas ou três histórias, adaptadas de textos literários, eram exibidas depois da novela das oito, cada uma delas, dirigida, roteirizada e filmada por equipes diferentes. *Palace II*, a história que revelou os dois personagens para o telespectador brasileiro, “tomou de assalto” a tela da Globo no dia 28 de dezembro. O curta, o único do projeto filmado em película, apresentava propostas estética, narrativa e até ideológica inovadoras.

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

Muitos dos elementos que estruturam a história contada no curta-metragem fundamentam também as tramas desenvolvidas, posteriormente, através dos episódios da série *Cidade dos Homens*, exibida pela Rede Globo de 2002 a 2005<sup>3</sup>. No *Palace II*, já estão presentes muitos dos nós que atam as situações dramáticas desenvolvidas pelas temporadas da série; além da construção básica dos personagens e da apresentação dos principais conflitos que transversalmente cruzam as peripécias dos dois heróis mirins. Constatação que permite ver a “experiência” que foi ao ar no final do ano 2000 como o “episódio zero” da série que oficialmente iniciou a sua trajetória em outubro de 2002.

## Do nascimento à maioridade

O sucesso do *Palace II* na TV e o de *Cidade de Deus* no cinema<sup>4</sup> abriram caminho para que Acerola e Laranjinha protagonizassem a série *Cidade dos Homens*. Fernando Meirelles<sup>5</sup> conta que:

O Guel (Arraes) me convidou para fazer o *Brava Gente*, aí a gente fez o *Palace II*. Na segunda-feira seguinte me ligaram da Globo: ‘olha, foi um sucesso de audiência, a gente quer mais

---

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

2 Darlan Cunha (Laranjinha) nasceu em 1988, no morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Com 9 anos, entrou para as oficinas de interpretação da ONG Palco Teatral, criada pelos atores/diretores Ernesto Piccolo e Rogério Blat para treinar atores gratuitamente. Recrutado para os testes que escolheriam o elenco de *Cidade de Deus*, em 2000, foi Laranjinha no especial de fim de ano da Globo *Palace II*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e ganhou o papel de Filé com Fritas, bandido mirim que protagonizava uma das cenas mais dramáticas de *Cidade de Deus* (2002). Fez todas as temporadas da série *Cidade dos Homens* e o longa-metragem homônimo, dirigido por Paulo Morelli.

3 A primeira temporada da série foi ao ar, diariamente, entre 15 e 18 de outubro de 2002, sempre depois da novela das oito. A segunda, entre 14 de outubro e 11 de novembro de 2003, às terças-feiras, depois da novela das oito. A terceira, entre 24 de setembro e 22 de outubro de 2004, às sextas-feiras, depois da novela das oito. A quarta, entre 18 de novembro e 16 de dezembro de 2005, novamente às sextas-feiras, depois da novela das oito. Informações retiradas do site <[www.cidadedoshomens.globo.com](http://www.cidadedoshomens.globo.com)>, acesso em 27 de novembro de 2020.

4 Em meio a muitas polêmicas e questionamentos éticos, estéticos e ideológicos, o filme de Fernando Meirelles representou um marco do cinema brasileiro. Mais que isso, CDD ultrapassou as fronteiras nacionais. Foi sucesso de público no Brasil, 3,3 milhões de espectadores, e de bilheteria no mundo, 27 milhões de dólares de arrecadação. Além disso, foi indicado ao Oscar em 4 categorias, todas muito importantes: direção, montagem, fotografia e roteiro adaptado.

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

12 episódios com esses dois garotos'. O Guel falou: 'se tiver uma média de 21 pontos, está bem, menos que isso, vai ser problema, os caras vão reclamar'. No primeiro ano deu uma média de 29, 30 pontos. Aí a Globo falou: vamos fazer essa série durar.

A audiência de *Cidade dos Homens* surpreendeu a emissora e os produtores. Este artigo aborda as temporadas de 2002, 2003, 2004 e 2005<sup>6</sup>; 19 episódios, nos quais os dois carismáticos personagens viveram tanto dramas próprios e quase universais da adolescência, quanto aqueles intimamente relacionados aos problemas específicos das favelas do Rio de Janeiro. *Cidade dos Homens* levou ao público brasileiro uma parcela da população do país que ainda muito pouco se vê na teledramaturgia brasileira.

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

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

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

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

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

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

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

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

Nego pensa que aqui em cima só tem bandido e não vai mudar, *Cidade dos Homens* está mostrando que quem mora

<sup>6</sup> Em 2017, a Rede GLOBO levou ao ar a quinta temporada da série, este estudo não contempla os episódios desta última e extemporânea temporada.

aqui tem sentimentos, precisa arranjar um jeito de viver. O jornal não passa a parte boa, sempre vende que mataram 5 e deixaram lá, estirados.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Cidade dos Homens* impôs-se sob uma forma diferenciada. Desde *Palace II*, o modo de contar saltava aos olhos. A câmera balançava no horário nobre, a montagem fazia-se notar; a história parecia estar a serviço de um desejo de experimentar um diferente modo de narrar.

Em setembro de 2007, dois anos após a exibição da quarta temporada da série, foi lançado, nas principais salas de cinema do Brasil, *Cidade dos Homens*, o filme. O longa segue a trilha estética e poética aberta por *Palace II* e nos apresenta Laranjinha e Acerola vivendo os dramas da passagem da adolescência para a vida adulta. Os dois amigos atingem a maioridade durante o filme. A maioridade dos personagens representa também a maturação de uma proposta narrativa e a urgência de que o Brasil se mostre e se veja mais no cinema e na televisão. Segundo Fernando Meirelles:

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

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

## A “canção tema” e o improviso

Vista à distância, por exemplo, naquelas antigas prateleiras das quase extintas locadoras de DVDs, *Cidade dos Homens* assemelhava-se a incontáveis outras séries televisivas que, tal como *gremlins*<sup>7</sup>, multiplicavam-se (na virada do milênio) diante do telespectador que aprecia este formato das narrativas ficcionais. No entanto, bastava retirar a série do seu escaninho e ler com um pouco de atenção a contra-capa das caixas dos “discos” para dar-se conta de uma característica que é responsável por deixar marcas nos episódios que diferenciam a série brasileira de outras tantas disponíveis no início dos anos 2000.

Nos créditos dos episódios de *Cidade dos Homens*, revezam-se assinando direção e roteiro os nomes de Paulo Morelli, Cao Hamburger, Philippe Barcinski, Regina Casé, César Charlone, Kátia Lund, Paulo Lins, Jorge Furtado, George Moura, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Paulo Morelli, Roberto Moreira, Elena Soárez, Fernando Meirelles entre outros. Esta informação qualifica-se ainda mais caso o nosso personagem - o hipotético cliente que buscava nas temporadas de uma série de TV companhia para um final de semana chuvoso - conheça um pouco do “capital simbólico” acumulado por estes profissionais. Todos, nomes cuja eminente trajetória permite identificar em seus trabalhos traços, estilo e opções - estéticas e/ou ideológicas - que são muito próprias de cada um deles; e reconhecíveis pelos espectadores que acompanham com especial atenção os percursos das narrativas audiovisuais brasileiras. No entanto, apesar dessa variedade de “autores” - considerando que, em se tratando das narrativas audiovisuais, costuma-se localizar o autor na cadeira do diretor ou na escrivaninha do roteirista - é notável uma unidade estética e narrativa que perpassa as quatro temporadas da série. Há uma estrutura de linguagem e um padrão estético reconhecível em todos os 19 episódios das quatro temporadas.

<sup>7</sup> Gremlins é um filme americano, sucesso de bilheteria nos anos 80, dirigido por Joe Dante e produzido por Steven Spielberg. Os Gremlins são criaturas “endiabradas” que se multiplicam ao contato com a água.

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

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

A questão da autoria na série é ainda mais complexa quando se leva em conta a relação de duas forças diretamente ligadas ao particular modelo de produção do programa. A primeira “força” diz respeito ao fato de a série ter sido realizada pela O2 Filmes em parceria com a Rede Globo, empresa líder de audiência e extremamente vinculada às demandas do mercado publicitário e a um aparentemente impositivo padrão de qualidade. No entanto, sobre a relação com a Globo, Fernando Meirelles afirma que:

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

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

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

Vista por inteiro, ou seja, lançando um olhar sobre os 19 episódios que permita vê-los numa mesma linha, ou “partitura”, *Cidade dos Homens* é, metaforicamente, uma série jazzística. A despeito da dificuldade de se definir com precisão o que seja o jazz, diz-se poder afirmar que, ao menos, dois elementos lhes são fundamentais: a improvisação e o swing. Sobre a improvisação, trata-se de “costurar” variações que orbitam algo que lhe serve centro de gravidade”: a linha de uma “canção tema”, uma sequência de acordes, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade. Definir o swing é tarefa bem mais complexa e fugidia, seria algo que está ali englobando o fraseado, o ritmo, o ataque das notas. O swing não se “deixa capturar” em uma partitura, por mais detalhada e precisa que seja a sua notação. “A dialética do swing”, por assim dizer, é dar flexibilidade a um ritmo, “balanço” a uma frase, e contudo manter a precisão, expandir as fronteiras, “testar limites”. Esse “arremedo” de definição acerca do improvisado e do swing pode ser encontrado, mais menos desse jeito, variando uma palavra aqui ou ali, em vários textos acerca da natureza do jazz.

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

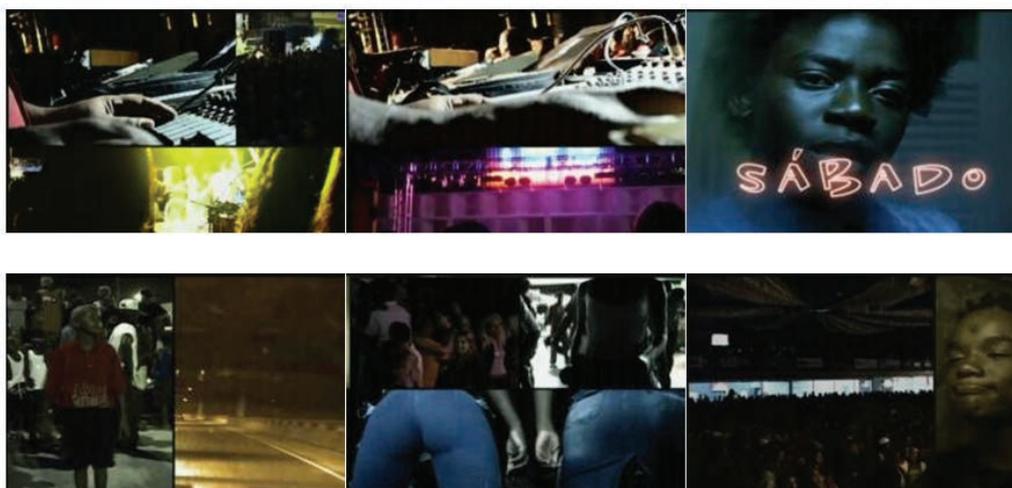
resume Cao Hambúrguer - deixados nos episódios pelo trabalho das diferentes equipes de diretores e roteiristas que assinam os programas. A identidade, “a canção tema” de *Cidade dos Homens* mantém-se presente, principalmente, através da direção de fotografia, sob a assinatura constante de Adriano Goldman,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

Sobre o “swing”, tanto quanto no jazz, é difícil especificar sob quais estratégias ele se faz notável na série, mas é fácil senti-lo mais presente em uns do que em outros episódios. Tem a ver com um ritmo que às vezes mobiliza o telespectador, e em outros momentos parece atravessar/tensionar o andamento. Um certo balanço que mantém a audiência em equilíbrio instável entre tensão e relaxamento. Enfim, um elemento fugidio, que não se entrega fácil à análise.

Para os objetivos deste artigo - discutir questões acerca das marcas de estilo e autoria - concentraremos-nos no improvisado. O movimento que virá, tenta capturar para este texto alguns desses “instantes” que se sobressaem à estrutura básica do programa, estratégias que incrementam a melodia principal, condutora dos episódios. Foram escolhidos para este percurso analítico alguns episódios nos quais os improvisos mais se distanciam da “canção tema”.

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

**Figura 1** – frames do episódio *O Sábado* (protagonistas se preparam para o baile)



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

áveis de acordo com as características do trabalho dos artistas que assinam a função.

**Figura 2** – frames do episódio *O Sábado* (O plano de Laranjinha: “ficar com 4 garotas”)



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

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

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

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

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

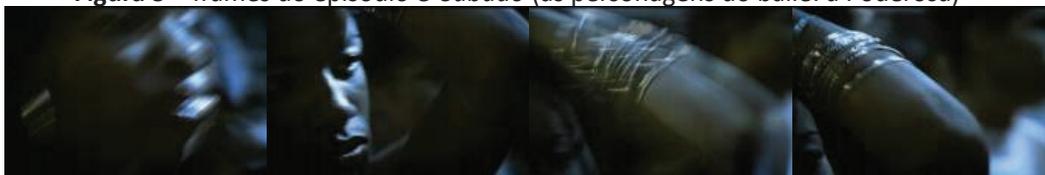
Laranjinha: “e essa aí ó, é a Quirina, que traz mulher pras minas”.

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

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

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

**Figura 3** – frames do episódio *O Sábado* (as personagens do baile: a Poderosa)



**Figura 4** – frames do episódio *O Sábado* (as personagens do baile: a Mercenária)



**Figura 5** – frames do episódio *O Sábado* (as personagens do baile: Quirina)



**Figura 6** – frames do episódio *O Sábado* (as personagens do baile: Marilu)



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

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

**Figura 7** – frames do episódio *O Sábado* (choveu só em Acerola)



No final do episódio, a Poderosa vê o namorado dela beijando outra mulher e resolve ficar com “o garoto mais chinfrin do baile”. Ela sobe no palco e ataca um beijaço em Acerola; perplexo. A cena é iluminada por fogos de artifício. Tanto a chuva quanto os fogos de artifícios, “licenças” explicitamente líricas pouco comuns ao longo das quatro temporadas.

Figura 8 – frames do episódio *O Sábado* (fogos de artifícios)

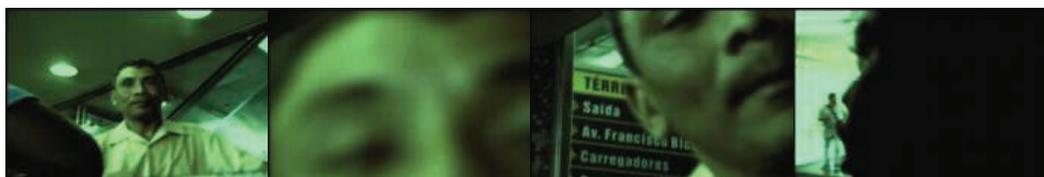


*Dois para Brasília*, segundo episódio da segunda temporada, direção de Cesar Charlo-  
ne, tem um argumento simples, mas uma estrutura narrativa das mais complexas de todos os  
programas da série.

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

O episódio começa com umas imagens esverdeadas, tremidas, cheias de *zoom in/out*  
e variações de foco. Um sujeito um tanto irritado resmunga para a câmera que não consegue  
enquadrá-lo bem: “desliga isso ô, garoto. Tá filmando o que aí ô, moleque?”. Fora de quadro  
Acerola explica: “isso aí é para o trabalho da reportagem que a gente vai fazer para lá para a  
ONG”. A explicação é tão confusa quanto a operação da câmera. “E o que é que você quer?”,  
o moço pergunta sem paciência. “Da ONG, me informa aí o que é que eu faço para ir para  
Brasília”, diz Acerola. A esta altura já deu para perceber, através de alguns elementos que são  
tremidamente enquadrados, que a cena se passa em uma rodoviária. “Plataforma 42 a 46,  
desliga essa porcaria, moleque”. Acerola: “já falei para você que aqui não tem moleque, não”.  
A câmera “sai” do rosto do homem que deu a informação e enquadra Acerola em contra-luz.  
Acerola, quando percebe a filmadora apontada para ele: “desliga isso aí ô, moleque. Vai des-  
carregar a bateria”.

Figura 9 – frames do episódio *Dois pra Brasília* (a câmera “na mão dos garotos”)



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

subjetivam a narrativa, identificam o narrador, ao menos de um dos vetores do enredamento, como sendo os próprios protagonistas da trama.

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

A história de Acerola e Suelen é narrada dramaticamente, ou seja, ela não é “contada” por Acerola, no ônibus, para Laranjinha. Este segundo vetor narrativo se impõe enquanto drama, na medida em que é construído pela relação dialógica dos personagens e não através da presença explícita de um narrador. Os trechos da relação entre Acerola e Suelen, que intercalam as sequências dos dois protagonistas dentro do ônibus, não aparecem seguindo a ordem cronológica dos seus acontecimentos. O telespectador vai sendo informado, não linearmente, através de fragmentos, acerca da relação construída entre Acerola e Suelen: relação esta motivadora da viagem que “conduz” a narrativa.

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

**Figura 10** – frames do episódio *Dois pra Brasília* (Acerola e Suelen)



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

**Figura 11** – frames do episódio *Dois pra Brasília* (Lula e Seu Severo)



O episódio tem três “instâncias” narrativas centrais, demarcadas por suas histórias próprias - 1) a viagem da dupla até Brasília, 2) a relação entre Acerola e Suelen, e 3) o “calvário” de Lula e Seu Severo - e três principais “texturas” narrativas: 1) as imagens caracteristicamente

amadoras, registradas pelos protagonistas, 2) a da direção de fotografia típica da série (a “linha melódica” de *Cidade dos Homens*) e 3) o “filme antigo” da viagem de caminhão.

**Figura 12** – frames do episódio *Dois pra Brasília*: as três “texturas” narrativas (1)



**Figura 13** – frames do episódio *Dois pra Brasília*: as três “texturas” narrativas (2)



**Figura 14** – frames do episódio *Dois pra Brasília*: as três “texturas” narrativas (3)



Há ainda uma quarta instância/textura narrativa, mais pontual, que é a dos depoimentos dos familiares dos presos.

**Figura 15** – frames do episódio *Dois pra Brasília*: os depoimentos



E para finalizar esse percurso pelo episódio mais predominantemente jazzístico da série, sobra ainda lugar em *Dois pra Brasília* para as interferências da equipe da computação gráfica, que não seguem a mesma técnica, nem padrão estético/estilístico das intervenções gráficas

presentes no episódio anterior.

**Figura 16** – frames do episódio *Dois pra Brasília*: a computação gráfica



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

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

*Tem que ser agora* é um episódio que se presta muito bem a este percurso que pretende perceber as diferentes características jazzísticas de *Cidade dos Homens*; no caso, os improvisos conduzidos pela batuta de Regina Casé. Logo no início do episódio vemos o ritual de preparação dos personagens para “um dia de praia”. Nas lajes do morro, meninas e meninos negros pintam pelos e cabelos. Elas se depilam, vestem os trajes de banho. Em paralelo, meninas brancas também se cuidam para o sol. Pela avenida da zona sul que leva à praia, confundem-se e diferenciam-se jovens da favela, “patricinhas” e “playboys”. Três meninas negras conversando: “nossa! essa praia tá tudo de bom... cheia de brancos, cheia de gringos, acho que eu vou comer camarão hoje”. Duas “patricinhas”: “cê sabe que eu não sou racista, Carol, cê sabe, eu não tenho o menor preconceito contra preto, mas peraí, mora no Vidigal, vai na praia no Vidigal...”. A outra, “eu também não tenho o menor preconceito, eu sou até madrinha do filho da minha empregada... só acho que não tem a menor necessidade de virem para a praia na frente da minha casa”. As diferenças sociais e o preconceito racial perpassam o episódio, mas a tônica dominante de *Tem que ser agora* pode ser resumida por um “pensamento” em *off* de Laranjinha, olhando do mar para a areia:

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

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

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

Em outro bate-papo, Camila, branquinha da zona sul, aponta para Laranjinha e pergunta: “quem é aquele ali? Achei fofo”. Andressa, negra do morro: “qual é Camila, tá dando mole para favelado agora, é?”. Camila: “que horror, Andressa, me admira você que é da você que é da comunidade... e tá mais preconceituosa do que as pats”. Andressa: “quero ver quando seu pai te ver com aquele neguinho ali... vai ser engraçado”. Camila: “meu pai? meu pai vai amar, meu pai é antropólogo...”. O discurso do episódio vai se esmerar para desviar-se de maniqueísmos. Tangencia os clichês ao mesmo tempo em que problematiza algumas concepções acerca das relações brancos x pretos, ricos x pobres, favela x asfalto. Na praia de *Tem que ser agora*, as relações são mais complexas, recheadas de sutilezas e ironias. Há bandidos e mocinhos tanto lá em cima, no morro, quanto mais embaixo, no asfalto. Ou melhor, ninguém é tanto e tão somente mocinho ou bandido.

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

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

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

Para escapar da confusão, Tamires e João Victor fogem para o mar. Camila, assustada,

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

Leidiane não “deu” para Acerola. João e Tamires acabam pendurados a um helicóptero dentro de uma rede de resgate. João: *“que mico, hein?”*. Tamires: *“imagina morrer afogado, deve ser horrível”*. João: *“pior é morrer virgem”*. Tamires: *“você é virgem?”*. Sobe som, na banda sonora, ouve-se a canção O Vencedor, de Marcelo Camelo. Tamires: *“Tudo bem, eu também sou”*. João: *“é?”*. Tamires: *“sou, por que, não pareço?”*. João: *“parece”*. Tamires: *“pareço?”*. João: *“sei lá, não sei, não dá para saber, ainda mais assim, olhando tão de perto”*. Olhando de perto, os jovens dos episódios dirigidos por Regina Casé - ricos ou pobres, pretos ou brancos - são mais parecidos do que diferentes, estão em constante movimento de negociação entre a distância e a proximidade.

Figura 17 – frames do episódio *Tem que ser agora*: Tamires e João Victor



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

A ligação de Laranjinha é fundamental para a coerência do discurso do episódio. Sem ela, Laranjinha terminaria como o porta voz de um fraseado engajado e Camila, vilanizada. A conversa final resolve o conflito, o telefonema faz dos dois mais do que seriam antes – mais complexos e sinuosos, menos planos, pouco “retos” - faz deles, adolescentes; atravessados por questões comuns, enfrentando a dialética da proximidade x afastamento, marca notável dos episódios dirigidos por Regina Casé, um tanto destoante da “canção tema” em torno da qual gira a maioria dos episódios da série. Laranjinha devolve o telefone celular: *“valeu, é que era urgente, mas foi ligação local”*. Simpático, solta um beijo para a “dondoca” que reclama sem parar... Sai pedalando pela ciclovia, feliz, com as mãos para o alto. Sobe a trilha sonora: *“faço o*

melhor que sou capaz só para viver em paz”.

### Considerações Finais

Neste artigo, abordamos algumas estratégias narrativas que conduziram as peripécias de Laranjinha e Acerola, protagonistas da série *Cidade dos Homens*. Esta análise aguçou o olhar na direção dos 19 episódios das quatro temporadas da série - que foram veiculadas em 2002, 2003, 2004 e 2005 - através dos quais, uma grande audiência acompanhou a trajetória de dois meninos negros, moradores dos morros cariocas. Laranjinha e Acerola atravessaram a adolescência e atingiram a maioridade na tela da Rede Globo, em horário nobre. A periferia negra e pobre do Brasil foi mostrada, na maior emissora de TV do país, sem excessivos didatismos, buscando superar estereótipos, afastando-se de armadilhas maniqueístas; com o cuidado de revelar nuances, sutilezas e complexidades.

Ao examinar questões de estilo e autoria, que atravessam e orbitam a estrutura poética da série, notamos que apesar de haver uma estrutura narrativa e estética reconhecíveis e consistentes ao longo de todas as quatro temporadas; a dinâmica de revezamento entre diretores(a) e roteiristas imprime em cada episódio marcas autorais que conferem à série uma “plasticidade jazzística”. Em torno de uma muito bem definida “canção tema”, diversos autores encontram lugar para “improvisos” que estabelecem uma dialética entre uma autoria compartilhada - que atua para manter a “aparência” sempre reconhecível da *Cidade dos Homens* - e a possibilidade de fazer emergir deste relevo, outros estilos, traços particulares, rastros das diversas autorias que compõem os créditos de cada episódio.

### Referências

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

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

Recebido em 7 de agosto  
Aceito em 27 de agosto