

**Muita guerra e alguma paz:
análise de um episódio de *Cidade dos homens***

Angela Maria Soares Mendes Taddei¹

Resumo

Este artigo analisa as imagens e representações da cidade do Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida *A coroa do imperador*, primeiro episódio da série televisiva *Cidade dos homens*, produzida pela Rede Globo e pela 02 Filmes e veiculada em rede nacional de 2002 a 2005. Contrariamente à tradicional representação do Rio de Janeiro geralmente mostrada como Cidade Maravilhosa, neste episódio o *leitmotiv* é a guerra – seja a aprendida na aula de História, seja a vivenciada pelos personagens na favela onde habitam. Acerola e Laranjinha, dois adolescentes negros, são os protagonistas da narrativa que focaliza o cotidiano dos dois amigos, seus conflitos e suas estratégias para superar a pobreza e a violência. Nosso percurso analítico recorre a conceitos de Ítalo Calvino, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin que funcionam como referências para a cidade-discurso, suas vozes, acentos e interpretações.

Palavras-chave

Representações do Rio de Janeiro; guerra; favela.

Abstract

This article analyses images and representations of Rio de Janeiro city, having as a starting point *A coroa do imperador*, first episode of the television show series *Cidade dos homens*, produced by Rede Globo and 02 Filmes and aired nationwide from 2002 to 2005. Contrasting to the traditional representation of Rio de Janeiro usually shown as the Marvellous City, in this episode the *leitmotiv* is the war – whether the one learned in the History classroom or the one experienced by the characters in the slum they live in. Acerola and Laranjinha, two African-Brazilian teenagers, are the leading role characters of the narrative that focuses on the two friends' day-by-day life, their conflicts and their strategies to overcome poverty and violence. Our analytical path resorts to concepts by Ítalo Calvino, Roland Barthes and Mikhail Bakhtin which function as references for the city-discourse, its voices, accents and interpretations.

Key words

Representations of Rio de Janeiro; war; slum.

¹ É doutoranda em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ/FAPERJ), tem mestrado em Memória Social (UNIRIO), especialização em Comunicação e Imagem (PUC-Rio), bacharelado em Museologia (UNIRIO) e licenciatura plena em Letras (UERJ). Participa do grupo de pesquisa Arte, Cultura e Poder, liderado pela Profa. Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos (UERJ). angelatad@gmail.com

Uma palavra primeira

Na barriga da miséria,
Nasci brasileiro.
Eu sou do Rio de Janeiro.

Chico Buarque de Holanda, *Partido alto*, 1972

Rio de Janeiro: a Cidade Maravilhosa dos cartões-postais ou o retrato em branco e preto da pluralidade étnica, social e cultural que aqui habita? Muitos dos discursos sobre o Rio na contemporaneidade – por mais diferenciados que sejam seus formatos – não se furtam a abordar a miséria aludida por Chico Buarque, e experimentada pelos moradores das encostas, morros e várzeas que se interpõem nesse nosso traçado urbano. A favela aparece como território à margem da cidadania, dos direitos mais elementares, das políticas públicas mais básicas: carência, urgência, violência.

Nas dobras do tempo, perderam a cor as imagens de um morro glamourizado, como o que aparece na filmografia brasileira dos anos 50 e 60, palco de uma sociabilidade solidária, de uma alegria tão espontânea quanto imotivada, reduto da criatividade de sambistas, malandros e cabrochas (LEITE, 1999)².

Ao revés, a representação midiática da favela – muitas vezes beirando a estereotipia – inclui hoje o tráfico de drogas, a existência de um poder paralelo, as contendas entre facções, a intervenção da polícia. Em suma, uma violência ostensiva que se traduz por balas perdidas e vidas desperdiçadas.

O texto que ora se inicia tratará de imagens e representações do Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida *A coroa do imperador* – primeiro episódio do seriado televisivo *Cidade dos homens*, produzido pela Rede Globo e pela 02 Filmes e veiculado na primeira de suas quatro temporadas, em 2002.

De início, focalizaremos a cidade, a falácia do projeto iluminista de progresso, as tensões não resolvidas entre a sua racionalidade geométrica – o cristal – e o emaranhado de existências humanas – a chama – que palpitam e crepitam nas grandes cidades contemporâneas. Além das metáforas do cristal e da chama, cunhadas por Ítalo Calvino (1990, p. 84-6) para se referir à dialética da aglomeração urbana, mencionaremos ainda o enunciado de Roland Barthes que assegura ser a cidade “um discurso”, (1967, p. :184)

² Márcia Leite se refere especialmente aos filmes *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955), *Rio zona norte*, também de Nelson Pereira dos Santos (1957) e *Cinco vezes favela*, de Marcos Faria, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman (1962) que analisa em seu artigo.

– no sentido mais lato e semiológico do termo – passível de ser lido, interpretado e continuamente reescrito por seus habitantes, visitantes, narradores e narratários.

Num segundo momento, delinearemos o contexto do seriado *Cidade dos homens*. Trataremos de sua intertextualidade, das similitudes e diferenças que ele entretém com o filme que lhe deu origem, da abordagem inovadora que ele propõe como programa da rede televisiva de maior alcance do país, de sua relevância enquanto visão de dentro, ainda que ficcionalizada, de uma realidade social de penúria e violência muito pouco representada no discurso televisivo.

No tópico que se segue, analisaremos a sequência que serve de abertura a todos os episódios do seriado e discutiremos o estatuto da narrativa, representação construída de um universo segundo, que refrata e não reflete, no dizer de Bakhtin (2000), as práticas sociais que estão em vigência no tempo de sua enunciação.

Procederemos, então, à análise do episódio que constitui nosso *corpus*: reportaremos uma sinopse de sua ação narrativa; comentaremos seu título e seu tema; estudaremos seus personagens; explicitaremos a sintaxe de sua estrutura narrativa, atentando para as peculiaridades de seus registros verbal e visual.

Uma vez concluída nossa leitura/interpretação – que não se pretende nem exaustiva nem definitiva – relataremos os efeitos de sentido referidos ao nosso objeto de investigação e tentaremos responder à nossa questão maior: como se declina o trinômio cidade, violência e favela no episódio em questão?

Cidade: modos de usar

A cidade há pouco emancipada e ainda em formação não se tem por enquanto adornado das flores da arte. Mas porventura suas ruas não são museus viventes? Há no mundo galeria mais rica, mais bizarra do que essa mistura de raças que traficam nos portos, nos mercados, nas praças públicas?

Charles Ribeyrolles e Victor Frond, *Brazil pittoresco*, 1859

“Aglomerção humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo.” Assim, um dicionário de uso geral (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 714) arrola a primeira acepção do verbete *cidade*.

Para além dessa definição asséptica, houve um tempo na tradição ocidental em que a cidade era vinculada à noção de participação política – a *polis* grega –, sinónimo de liberdade, virtude, expansão dos negócios, das oportunidades de estudo e de trabalho, progresso material e espiritual (PECHMAN, 2002). Se a etimologia latina de *cidade* é comum ao radical de *civilização*, na vertente grega, no entanto, *polis* e *polícia* pertencem à mesma família etimológica, sem partilharem, no senso comum, do mesmo campo semântico.

Neste sentido, em contraponto à cidade moderna, de economia capitalista, que se ergue a partir da Revolução Industrial, um outro lado desse ajuntamento humano se complexifica no crescimento acelerado da população citadina, na demanda por novos postos de trabalho e serviços essenciais, no recrudescimento de problemas sociais como o desemprego e a marginalidade. A polícia age na *polis*.

Não por acaso, no século XIX, as representações literárias das grandes cidades europeias como Paris e Londres – tais como são retratadas por Eugène Sue (1842) e Edgar Allan Poe (s/d) – sublinham seus mistérios e perigos, acobertados pelos labirintos, becos e covis de suas cartografias.

O mote das “classes perigosas” aporta no Rio de Janeiro imperial e tem como principal alvo os escravos e escravas ditos de ganho, difíceis de serem controlados pelos seus senhores por se diluírem no burburinho das ruas (ALENCASTRO, 1997).

Essa gente sem eira nem beira, tematizada em chave naturalista por Aluísio Azevedo no romance *O cortiço* (1890), é constituída por ex-escravos, trabalhadores sem nenhuma qualificação profissional, homens e mulheres pobres, mulatos, negros e brancos. É esse mesmo contingente que será desalojado pela reforma do Bota - Abaixo, de Pereira Passos, no início do século XX; que se levantará contra a invasão dos seus domicílios no episódio da Revolta da Vacina; que terá seus rituais religiosos proibidos assim como quaisquer outras manifestações de canto, ritmo ou dança provenientes de tradições africanas (SEVCENKO, 1998). Serão seus pósteros, quatro ou cinco gerações mais tarde, que protagonizarão a narrativa sobre a qual vamos nos debruçar.

Convoquemos agora Ítalo Calvino (1990) e suas metáforas do cristal e da chama que sintetizam o embate que se trava cotidianamente no espaço da cidade, qualquer cidade. A chama – em seu constante movimento, jamais uniforme, jamais previsível – se aproxima da tessitura intrincada que são os atos e gestos humanos circunscritos à geografia da cidade: formas que se expandem e se contraem no calor da necessidade, no improvisado do desejo. O cristal, por outro lado, diz respeito ao aspecto geometrizar do

espaço urbano, à funcionalidade de sua arquitetura, à racionalidade de suas rotas e fluxos, à tentativa vã, ainda que renovada, de planejar roteiros, delimitar fronteiras, conter volteios, desvios e atalhos.

Cristal e chama, a cidade é também discurso, como quer Barthes (1987). Linguagem que articula sistemas de signos de natureza vária: os acidentes geográficos que singularizam a paisagem; a maior ou menor luminosidade do sol; a sensação de muito quente ou muito frio; a pedra e o bronze dos monumentos; os estilos heterodoxos de sua arquitetura; túneis, pontes e viadutos, mas também cores, perfumes e sabores; nomes de ruas, de praças, de bairros. E a cidade é, acima de tudo, o lugar da sociabilidade, da troca, do jogo, do encontro com o outro, ao mesmo tempo meu igual e meu diferente.

O olhar estrangeiro dos viajantes Charles Ribeyrolles e Victor Frond (1859, p. 71) lê o outro, todos os outros com que se deparam no Rio de Janeiro em meados do século XIX, como “museus vivos”, “galeria rica” e “bizarra”, “mistura de raças”, espetáculo definitivamente exótico. E nós, como os lemos?

Contextualização

Estávamos em plena favela, fora do mundo [...] a favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia.

Benjamim Costallat, *apud* Pechman, 2002

O seriado televisivo *Cidade dos homens* foi produzido pela Rede Globo e pela 02 Filmes e levado ao ar de 2002 a 2005, em quatro temporadas. O seriado é um desdobramento do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que se baseia, por seu turno, no livro homônimo de Paulo Lins. Estamos, portanto, diante de um objeto cultural que se constitui sob o signo de uma confessada intertextualidade, categoria cunhada por Julia Kristeva em 1969 e redefinida por Barthes em 1973:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...] O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas (BARTHES *apud* CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p. 289).

E já que nos referimos à intertextualidade, não podemos deixar de mencionar a citação direta das expressões *cidade de Deus* e *cidade dos homens*, utilizadas na obra de Santo Agostinho, e retomadas nos títulos desses dois objetos culturais.

No primeiro caso, o título do filme e do livro diz respeito a um bairro situado na zona oeste do Rio de Janeiro, originário de um processo de remoção de favelas que ocorreu em 1966. Desmembramento do bairro de Jacarepaguá e próximo à Barra da Tijuca, Cidade de Deus possui hoje uma população estimada em 50 mil habitantes e apresenta indicadores sociais bastante críticos (www.cidadededeus.org.br). O bairro, que foi se degradando com o passar das décadas, ganhou notoriedade na crônica policial como polo de violência e tráfico de drogas e, ironicamente, tornou-se a antítese de seu próprio nome. Quanto à *Cidade de Deus*, o livro, trata-se do romance de estreia de Paulo Lins, autor que viveu efetivamente no bairro antes de narrar a história da comunidade e suas relações com o crime em tom memorialista, assumindo várias visões e fugindo ao maniqueísmo.

O segundo título, referente ao seriado, batiza um produto com um teor de violência menos acentuado, sinaliza seu parentesco com o filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, ao mesmo tempo em que evoca a expressão de Santo Agostinho. Bárbara Freitag (2002), no entanto, nos esclarece que não há uma oposição do tipo sagrado/profano ou celeste/terrestre entre as duas denominações. Ambas as cidades referem-se em Agostinho a realizações do homem embora a cidade de Deus esteja mais próxima de uma cidade ideal, de uma utopia, muitas vezes relacionada à Jerusalém libertada.

Veiculado na tevê aberta em horário nobre, *Cidade dos homens* inaugura uma nova abordagem na representação ficcional de uma parcela significativa da população do Rio de Janeiro, os moradores de favelas.

Os habitantes desses espaços de urbanização informal, aqui metonimizadas nos personagens Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha), adolescentes negros, narram as dificuldades do seu dia a dia em uma realidade social adversa, do ponto de vista dos próprios adolescentes, em visão de dentro. Neste sentido, se distanciam de Benjamim Costallat (*apud* PECHMAN, 2002, p.339), o escritor-repórter que, na epígrafe que selecionamos, explica e traduz a seus leitores de classe média, em texto escrito em 1919, o que venha a ser a favela.

Por que esta é uma nova abordagem?

Na teledramaturgia brasileira, personagens negros, mulatos e pardos têm sido representados de forma quase sempre estigmatizada. Muitas vezes como escravos em novelas de época, de que o exemplo mais paradigmático talvez seja *Escrava Isaura*. Levada pela primeira vez ao ar em 1976 (Rede Globo), numa adaptação do romance de

Bernardo Guimarães, escrito em 1875 (BOSI, 1994), a protagonista é uma escrava sem o mais leve vestígio de sangue miscigenado (!). Muitas vezes negros e pardos aparecem como serviçais de baixa qualificação profissional – garçons, babás, cozinheiras, empregadas domésticas, motoristas, jardineiros – que gravitam em torno dos personagens que impulsionam a ação em novelas das oito e minisséries (ARAÚJO, 2000). Ao traçar um panorama da atuação de atores negros na telenovela brasileira, Araújo reporta o caso extremo da telenovela *A cabana do Pai Tomás*, veiculada pela Rede Globo em 1969, em que o protagonista era vivido pelo ator branco Sergio Cardoso, maquiado como se negro fosse.

Na programação televisiva, há espaço ainda para o negro engraçado e/ou sambista que é retratado em programas humorísticos e na publicidade, como espécime histriônico: Grande Otelo – também ator de cinema – Mussum e o Sebastian da cadeia de lojas C&A estão nesse viés. Do lado feminino, pontifica a mulata sensual, dengosa, objeto de desejo, que, enquanto personagem arquetípico, poderia ter como ancestral a Rita Baiana de Aluísio Azevedo em *O cortiço*, além de todas as mulatas reverenciadas por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (1977) e cantadas em verso e prosa em sambas e marchinhas carnavalescos³.

De volta a uma contextualização mais contemporânea, e cientes de que há uma evidente aproximação entre o filme *Cidade de Deus* e o seriado *Cidade dos homens*, decidimos confrontá-los para sublinhar suas similitudes e suas diferenças. Vamos a elas.

Tanto o filme como o seriado abordam a violência e as atividades do narcotráfico, tendo como foco o mesmo segmento social dos habitantes do Rio de Janeiro: moradores seja do conjunto habitacional de Cidade de Deus, seja das várias favelas que servem de locação ao seriado.

Os protagonistas do seriado são representados por atores que participaram do filme ainda que troquem de personagem. Assim, Douglas Silva representa Dadinho no filme e Acerola no seriado enquanto Darlan Cunha é Filé com Fritas no filme e Laranjinha no seriado. Na escalação do elenco de apoio, retomam-se igualmente atores que figuravam no filme como Phellipe e Jonathan Haagensen.

No que concerne às diferenças, as mais marcantes são as que dizem respeito aos personagens principais. Se em *Cidade de Deus*, há uma certa heroificação dos protagonistas/traficantes, em *Cidade dos homens*, Acerola e Laranjinha são pessoas

³ Referimo-nos às músicas *O teu cabelo não nega*, de Lamartine Babo e Irmãos Vitale (1932) e *Mulata assanhada*, de Ataulfo Alves (1956), dentre muitas outras (<http://cifrantiga3.blogspot.com>).

comuns. E embora convivendo com os “soldados do movimento”, recorrendo até mesmo a eles em situações de necessidade, levam uma vida corriqueira: vão à escola, têm uma relação estável com a família, acalentam sonhos e desejos próprios aos adolescentes que são.

Uma outra dessemelhança, esta vinculada ao tratamento do tempo narrado, assinala, de um lado, o relato memorialista de *Cidade de Deus* – que abarca algumas décadas e reporta a transformação de um conjunto habitacional quase bucólico em um local de práticas criminosas – e, por outro, os poucos dias em que a ação dramática em *Cidade dos homens* se desenvolve em clave contemporânea.

Além disso, por conta da inserção do seriado na grade de programação de tevê aberta, sua violência manifesta é abrandada e, em consequência, seu tom não prescinde de um certo humor. Trata-se de um humor agridoce, mas, ainda assim, humor.

Cidade dos homens: entre o real e o ficcional

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade [...] Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira.

Jacques Le Goff, *História e memória*, 2003

A vinheta de abertura do seriado – síntese das significações que ele articula e põe em jogo – nos fornece algumas pistas para a sua leitura. A sequência de abertura simula o que poderíamos chamar de uma estética estilizada da favela. Apresenta, em plano de fundo, uma aglomeração citadina. Em plano médio, se alinham/desalinham no espaço fachadas cenográficas sem reboco, deixando em evidência o tijolo cru. O dia é de céu azul com algumas nuvens (será verão?). O chão é de terra. As cores preponderantes são terrosas como a dos tijolos, a do chão e a da própria cor da pele dos personagens que irrompem, cada um a seu turno, pelo centro do espaço representado. Descalços, de dorso nu, eles sobem o morro correndo, ao som de um solo acelerado de instrumentos de percussão, em direção ao espectador. Este arrombamento metafórico da sala de visitas do espectador de classe média exemplifica a função conativa da linguagem de Jakobson (1963) – ênfase no receptor – aqui transposta para o código iconográfico. Correndo e olhando para os lados, os personagens – análogos em etnia, idade e comportamento aos muitos pequenos desvalidos com quem cruzamos cotidianamente

pela cidade – sugerem uma interpretação dúbia: estarão correndo da polícia ou do ladrão?

Nesse introito visual que define a identidade do seriado, efeitos de ficção e efeitos do real se combinam. No primeiro caso, a encenação da favela é francamente artificial, cenograficamente construída. O efeito do real, de outra parte, é conferido pela exposição dos personagens/atores e decorre do fato de a imagem fotográfica ou filmica ser capaz de “satisfazer, por sua própria essência, a obsessão do realismo”, como sublinhou Bazin (*apud* XAVIER, 1983, p. 124), ou de capturar o tempo, em um “isto foi”, como disse Barthes (1984, p.184) a propósito da fotografia.

Ao longo dos episódios, essa impressão de real proporcionada pela credibilidade da imagem é intensificada, por exemplo, pela decisão de as locações não serem de estúdio, mas ambientadas em espaços que existem de fato, registrados *in loco*, com todas as cicatrizes e avarias que a ação do tempo ou do homem neles imprimiu. Além disso, os atores, recrutados em grupos teatrais comunitários, antes de serem atores, foram crianças que passaram pela experiência de viverem em risco. Sua indumentária, seu vocabulário, seu *physique du rôle* reforçam uma visada realista ou pós-realista – já que este *Zeitgeist* estaria restrito ao século XIX – que se quer fotografia sem retoques do mundo, próxima a um *telos* documental.

No entanto, por mais verossímeis que sejam os cenários, os personagens e seus comportamentos, estamos diante de uma narrativa ficcional, isto é, de um arranjo de ações encadeadas no tempo que seguem uma sequência lógico-causal e desembocam em um desfecho (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004).

A narrativa, acrescenta Todorov, seria “a tentativa de organizar o fluxo mutante dos acontecimentos da vida, puro caos, conferindo-lhes uma ordem, uma significação” (1970, p.21). Portanto, ela é construção em um mundo imaginário – um poderia-ter-sido – e não fragmento da realidade. E ainda que houvesse a ambição, por parte dos que enunciam, de recortar o real e refleti-lo mimeticamente na produção narrativa, precisaríamos lembrar com Bakhtin (2002) que a ficção não é o reflexo fidedigno de um tempo, de uma sociedade, de um *status quo* embora mantenha uma referencialidade com os contextos histórico, social e político de seu tempo de enunciação. À metáfora do reflexo, Bakhtin contrapõe a da refração – o que pressupõe deformação e deslizamento de sentidos. Os filtros de que nos valem para ver, contar, ler e interpretar o mundo dependem de nossas ideologias, de nossas circunstâncias, dos muitos contextos dialógicos que nos circundam.

Numa época em que até os historiadores suspeitam da veracidade do documento, como faz Le Goff (2003, p. 537-8) no trecho selecionado, o que dizer da narrativa de ficção?

A coroa do imperador

Laranjinha: Aquela coroa é maneira, né, cara? Será que vale mais que um carro?

Acerola: Pô, com certeza, né?

Laranjinha: Será que vale mais que dez?

Acerola: Claro! 15 mil neguinho só pra trazer aquela coroa e mais 36 navios!

César Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado,
A coroa do imperador, 2002

O episódio de número hum da primeira temporada do seriado *Cidade dos homens* foi exibido em 15 de outubro de 2002 pela Rede Globo (<http://cidadedoshomens.globo.com>). Com roteiro de César Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado, foi dirigido pelo próprio César Charlone.

Sinopse

Acerola e Laranjinha assistem à aula de História cujo tema são as guerras napoleônicas e a consequente vinda da família real portuguesa para o Brasil. A professora anuncia uma excursão a Petrópolis, mas será preciso pagar uma taxa. Acerola e Laranjinha obtêm o dinheiro, mas Acerola é assaltado. Laranjinha socorre o amigo e recorre aos traficantes para comprar o remédio da avó. Uma guerra por disputa de território fecha o morro. No dia seguinte, em sala de aula, Acerola narra as conquistas napoleônicas adaptando o discurso historiográfico à sua vivência do conflito no morro. A professora retoma o discurso da História oficial, que é ilustrado por cenas da guerra no morro. O desfecho do episódio documenta a ida dos amigos e sua turma ao Museu Imperial de Petrópolis.

Do título

Se é verdade que o título de uma obra não deixa de ser uma indicação para um possível percurso de leitura, o título desse episódio, à primeira vista bastante anódino, faz uma referência expressa ao período monárquico brasileiro (tematizado pela

professora) e ao poder juridicamente constituído de então, através da metonímia da coroa, largamente utilizada no discurso historiográfico para significar os mecanismos de poder do *ancien régime*. A coroa – seja ela do rei, do czar, do monarca ou do imperador – é um objeto-relíquia, pertencente ao acervo dos patrimônios nacionais, onde se aglutinam vários semas: a evocação do sagrado, sustentada pelos postulados do direito divino; a ritualização do poder monárquico em cerimônias de sagração e/ou aclamação; a explicitação da abastança do reino e/ou império pela utilização de materiais nobres como o ouro e as pedras preciosas na sua confecção. Tornada objeto museológico, a coroa ganha foros de exemplaridade, realçados pela função dêitica de vitrines, legendas e iluminação museográficas. Passa a ser um objeto de contemplação, um símbolo do nacional. E contemplar a coroa, sentir sua aura, corresponde simbolicamente a se irmanar a todos aqueles que, conhecidos ou desconhecidos, próximos ou distantes, pertencem a uma mesma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008).

No episódio, contemplar *in loco* a coroa do imperador – ao que parece a de Pedro II – significa ultrapassar todos os obstáculos que se interpõem à realização desse desejo: a exiguidade de dinheiro de Acerola e Laranjinha; o assalto sofrido por Acerola; o fechamento do morro por conta da guerra entre traficantes. Se, para meninos e meninas das classes médias, visitar o Museu Imperial de Petrópolis é um programa corriqueiro – e até banal – , para os que moram em áreas de risco, ele pode tomar contornos épicos.

l e g e n d a

Do tema

O episódio começa e acaba tendo como pano de fundo duas instituições tradicionais: na primeira cena, a escola, na fronteira entre o asfalto e o morro; na última, o museu, lugar de memória coletiva, em visita escolar programada. Entre uma ponta e outra, acontecimentos de uma rotina previsível que é atropelada por uma disputa de território.

Na escola, estuda-se a guerra que forçou a corte portuguesa a migrar para o Brasil. Na favela, a guerra é vivenciada, lembrada por quem já a testemunhou, representada no noticiário da tevê, simulada no *videogame*. São guerras distintas: longínquas como as napoleônicas, que estão registradas no discurso da História; lúdicas, como as batalhas desenhadas no caderno de Acerola e o *videogame* jogado com amigos e vizinhos; espetacularizadas, como o conflito na Faixa de Gaza transmitido pela tevê; dramaticamente encenadas, como os depoimentos dos atores, também eles personagens,

na vida real, de episódios violentos; contemporâneas e perigosamente próximas, como a luta entre B.B. e Mocotó pelo acesso ao Ladeirão. Guerras do passado e do presente. Conflitos internacionais e locais. Batalhas do mundo ficcional e do mundo real. De todo modo, guerra.

Dos personagens

Vizinhos, colegas de turma e amigos, Acerola e Laranjinha são os protagonistas da história. Além de serem sujeitos do agir, participando das ações que vão se desenrolando ao longo da trama, são também sujeitos do dizer, assumindo muitas vezes a função de narradores das visões de mundo da comunidade onde vivem.

Enquanto enunciador, Acerola faz uma reflexão, em monólogo interior, sobre os “dois países” que são geograficamente contíguos no espaço de uma mesma cidade. Teoriza a diferença entre ricos e pobres, asfalto e morro, liberdade e confinamento. Na sabatina escolar, reconta as guerras napoleônicas e a vinda da família real para o Brasil em discurso informal, transpondo as circunstâncias do morro ao acontecimento consagrado pela História.

Laranjinha explica, em *off*, o funcionamento do narcotráfico, suas atividades e disputas. Identifica os “soldados”, o “general Madrugadão”, os líderes das facções em tensão. Descreve didaticamente as razões do conflito, o território em disputa, a mecânica da guerra.

Amigos sempre, eles possuem traços personalógicos diferenciados.

Acerola é estudioso, ardiloso “ma non troppo”: encena uma história para obter do patrão da mãe o dinheiro para ir ao passeio, mas quando é assaltado, se retrai e se conforma. Não por acaso, na cena mesma em que fica patente sua falta de coragem, há uma metáfora visual que tem como referente um rato.

Laranjinha é corajoso – recorre ao tráfico –, oportunista – aproveita-se do assistencialismo do “movimento” – e leal com o amigo. Também é mais extrovertido com as meninas.

E já que mencionamos o contingente feminino, é interessante observar como a representação ficcional das mulheres no episódio retoma papéis sociais previsíveis. A mãe de Acerola (empregada doméstica) e a avó de Laranjinha (costureira e pasteleira) preenchem a função materna tradicional de provedoras e cuidadoras em arranjos familiares que não contam com a presença da figura paterna, como são os dos nossos

protagonistas. Kelly Cristina, por outro lado, é musa adolescente sem direito à palavra, mas com direito a olhares (insinuantes?) e passeios da câmara por sua anatomia. A exceção a esse *déjà vu* do gênero feminino é a professora: com muitos quilos acima do peso, fora dos padrões estéticos televisivos, ela não tem nome, mas tem direito a muitas falas, oscilando entre a impaciência, a irritação e os gritos histéricos que acompanham sua prática docente e a narração comedida do discurso da História oficial, especialmente no desfecho do episódio.

Da estrutura narrativa

Toda a ação dramática se passa em três dias, obedecendo a uma causalidade de princípio, meio e fim. Não há inversões temporais como os *flashbacks* ou mesmo fios narrativos que fiquem soltos, sem arremate. A ação percorre um movimento que começa no asfalto – na escola vizinha à favela –, e sobe e desce o morro várias vezes, com poucas incursões à cidade – ida de Acerola à casa onde a mãe trabalha e passeio da turma a Petrópolis.

Ainda que as sequências se apresentem em sucessão lógica, o episódio possui uma estrutura narrativa bastante sofisticada. Seu ponto de partida, no entanto, é uma situação dramática sobejamente conhecida: aula de História tendo como tema a vinda da família real portuguesa para o Brasil.

No fluir da trama, intercalam-se sequências de ação, quase sempre com deslocamento espacial dos personagens, subindo e descendo as vielas do morro; de fabulação, quando Acerola simula uma batalha em seu caderno; de reflexão, no comentário de Acerola sobre o mundo do asfalto e o mundo da favela; de explicação pedagógica – a aula da professora, a exposição de Acerola sobre o mesmo tema, a explanação de Laranjinha sobre a situação do conflito no morro; de depoimento – dos meninos-atores e suas experiências de violência.

No registro verbal, a narração alterna variações de língua coloquial e popular na enunciação dos protagonistas e demais moradores da favela e a modalidade de língua culta falada pela professora.

No registro visual, imagens heteróclitas se sucedem: a representação neorrealista da vida da comunidade, que é a representação imagética preponderante; o desenho animado no caderno de Acerola; imagens fixas, como nos slides da aula – Napoleão, D.Maria, a louca – e nos flagrantes da visita ao museu; imagens de um segundo grau de

representação, como as televisivas de Ariel Sharon e Yasser Arafat, e as imagens de *videogame*.

Na verdade, o que torna a narrativa instigante, especialmente no fim do episódio, é a desconexão entre registro verbal e registro visual, ou melhor, a não redundância entre os dois registros: a chegada da família real no Rio de Janeiro, narrada em língua culta pela professora, é acompanhada, no registro visual, pela vitória de B.B. na disputa pelo Ladeirão e pela chegada dos protagonistas à casa da avó de Laranjinha. O tom épico, francamente comemorativo das conquistas alcançadas, estende-se à chegada dos estudantes ao Museu Imperial e, mesclado com um toque de humor, documenta as poses dos visitantes/vultos históricos enquadradas em molduras, o deslizar de pantufas pelo museu, a contemplação, enfim, da coroa do imperador.

O epílogo do episódio, à primeira vista, aproxima-se de um *happy end*. Mais do que a ida de estudantes da rede pública a um museu nacional, ele celebra a inclusão de meninos e meninas de condições sociais desfavoráveis em um espaço de memória coletiva e sua consequente fruição dos acervos que, com maior ou menor acerto, dizem de nossa identidade enquanto nação.

Mapeando sentidos

Esta estrutura narrativa compósita, valendo-se de vários dispositivos dos registros verbal e visual, de vários gêneros discursivos linguísticos e imagéticos que se entrelaçam em um dialogismo bakhtiniano, conta e reconta uma mesma história: a história da guerra, qualquer guerra. Podem mudar os soldados, os generais, o tipo de armamento, os países, os objetos de disputa, mas o espírito da guerra permanece o mesmo.

A paz, uma paz provisória, euforicamente festejada na trégua que é a visita ao museu, só confirma que as tensões – entre lideranças do tráfico, entre poder do Estado e poder paralelo, entre moradores da favela e moradores do asfalto – subsistem e não têm data para acabar. Essa impressão de paz provisória é reforçada pela música alegre de Jorge Mautner e Caetano Veloso (www.jorgemautner.com.br) cuja letra tematiza o homem-bomba e seu desejo indiscriminado de matar: “Lá vem o homem-bomba / Que não tem medo algum / Porque daqui a pouco / Vai virar egun. / Mais até lá, mata um, mata dois / Mata mais de um milhão / Não vai deixar sobrar nenhum.”

Por outro lado, a relativização que o episódio promove entre a guerra consagrada pela História e as guerras do dia a dia, tão próximas dos personagens, desconstrói o cunho reverencial reservado aos heróis e sugere que também a História é uma narrativa calcada em ideologia, com sentidos divergentes e até antagônicos se seus enunciadores forem ou os vencedores ou os vencidos. Nessa perspectiva, com que Le Goff (2003), o historiador que mencionamos, certamente concordaria, tornar-se vulto histórico não seria prerrogativa de príncipes, barões, imperadores ou notáveis de qualquer ordem. Todos os cidadãos, muito democraticamente, poderiam aspirar à consagração mnemônica.

Muita guerra e alguma paz

Quantos Rios de Janeiro cabem no Rio de Janeiro?

Nesse percurso pelos meandros da cidade, pelos signos que ela propõe, pelas múltiplas leituras que suscita, escolhemos deixar de lado o Rio de Janeiro de paisagens exuberantes e centrar nosso olhar num Rio literalmente mais pé no chão, muito mais próximo do bruxulear de uma chama do que do desenho geométrico de um cristal.

No avesso da cidade turística, nos detivemos nas imagens e representações da favela a partir do recorte do episódio *A coroa do imperador*, da série *Cidade dos homens*.

Antes de nos voltarmos para o seriado e o episódio-objeto a ser pesquisado, no entanto, fizemos uma incursão pelo passado: falamos da cidade moderna, tão plena de promessas e tão exígua em realizações; visitamos brevemente o Rio de Janeiro do século XIX e do início do século XX; e reportamos o medo pelas ditas classes perigosas e os esforços empreendidos para vigiá-las e quase sempre puni-las.

Nosso itinerário teórico percorreu conceitos de Ítalo Calvino, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin que funcionaram como bússolas preciosas para a leitura da cidade-discurso em seus múltiplos acentos, vozes, gêneros e códigos verbais e iconográficos.

O roteiro de análise que desenvolvemos incidiu tanto sobre itens mais referenciais, como o título e o tema do objeto estudado, quanto sobre elementos mais diretamente vinculados ao fazer narrativo, como os personagens, a lógica das ações, os arranjos sintagmáticos que marcam este episódio em particular.

O título que escolhemos para nomear a leitura crítica de nosso objeto – **Muita guerra e alguma paz** – retoma as tensões que atravessam todo o episódio: morte/vida;

perigo/segurança; exceção/rotina. Essas dicotomias desenham o dia a dia das nossas cidades brasileiras contemporâneas e se desdobram em outras tantas que, explícita ou implicitamente aparecem no episódio: poder do Estado/poder paralelo; legalidade/criminalidade; classes médias/classes baixas; asfalto/morro.

Um dos maiores méritos do seriado, a nosso ver, estaria justamente no fato de dar a ler, num estilo neorrealista, a vida que se vive nas favelas. Não por acaso, neste episódio, há uma ênfase em explicar muito didaticamente para os telespectadores das classes médias – aqueles que tiveram a sala de estar invadida metaforicamente por protagonistas tão inusitados na teledramaturgia brasileira – como é o universo desse outro que não é necessariamente criminoso por morar no reverso do cartão-postal.

É verdade que essa é uma obra de ficção. Mas partilhar com Acerola, Laranjinha e amigos dos dramas e dúvidas de sua vida adolescente talvez nos faça conhecer melhor esse outro. E, por conseguinte, deixar de temê-lo. Idealmente, deixar de discriminá-lo.

ciber
l e g e n d a

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Vida privada e ordem privada no Império*. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martins Editora, 1970.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo*. In: *A aventura sociológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

FREITAG, Bárbara, 2002. *Cidade dos homens*. Disponível em: www.unb.br. Acesso em 9/12/2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LEITE, Márcia da Silva Pereira. *Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro Núcleo de Antropologia e Imagem*, n. 1. Rio de Janeiro, UERJ, NAI, 1995.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgard Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

RIBEYROLLES, Charles e FROND, Victor. *Brazil pittoresco*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. *O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SUE, Eugène. *Les mystères de Paris*. Paris: Charles Gosselin Éditeur, 1842.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Referências filmográficas

CHARLONE, César. *A coroa do imperador*. In: episódio da série televisiva *Cidade dos homens*. Brasil: Globo Filmes, 2002

MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia. *Cidade de Deus*. Brasil: Lumière e Miramax Films, 2002.

Outras fontes

Pesquisa sobre a história do bairro Cidade de Deus: Disponível em www.cidadededeus.org.br. Acesso em 9/12/ 2008.

Pesquisa sobre a representação de negros na música popular brasileira: Disponível em <http://cifrantiga3.blogspot.com>. Acesso em 10/12/ 2008.

Pesquisa sobre a canção *Homem-bomba*, de Jorge Mautner: Disponível em www.jorgemautner.com.br Acesso em 10/12/ 2008.