

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Suzana Feldens Schwertner

O LAÇO FRATERO EM *CIDADE DOS HOMENS*:
articulações entre Educação, Psicanálise e Comunicação

Porto Alegre, fevereiro de 2005

Suzana Feldens Schwertner

O laço fraterno em Cidade dos Homens:
articulações entre Educação, Psicanálise e Comunicação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Bueno Fischer

Porto Alegre, fevereiro de 2005

***PARA CRISTIAN, COM TODO
MEU AMOR***

ABRAÇOS FRATERNOS

O que seria dos meus agradecimentos senão abraços fraternos, apertados, carinhosos, repletos de “muito obrigado”, “que grande ajuda!”, “como eu não havia pensado nisso antes?”, “valeu pela dica!”, “que livro interessante!”, “desculpe por não poder estar aí”... abraços fraternos que dizem tudo!

Inicialmente – e o início de tudo sempre é deles – um agradecimento MAIS DO QUE ESPECIAL aos meus pais, Roque e Mariza, por simplesmente TUDO. Pelo carinho, atenção, preocupação. Pelo “pai”trocínio essencial para a sobrevivência – principalmente para a sobrevivência literária. O afeto que sempre acompanhou a compra dos livros está presente em cada linha deste trabalho. Pelos “mãe”timentos, os inúmeros congelados que derretiam de tanto amor, e que me nutriam tanto física quanto psicologicamente...

À minha *eterna* orientadora, fraterna companhia de inúmeros momentos, pelas “caneteadas” em cor-de-rosa e vermelho, pela atenção e orientação constante, pela empolgação compartilhada a cada novo escrito! Rosa, já são sete anos de muito trabalho... obrigada por tudo que sempre aprendo contigo!

Outro agradecimento importante é endereçado aos meus irmãos – os *frater* do trabalho –, que, com suas diferenças incorrigíveis, muito me fizeram pensar acerca de mim mesma. Ao Cristiano, pelas conversas mais do que importantes sobre nosso futuro como pesquisadores; ao Vinicius pela companhia nos momentos solitários e pela dedicação em produzir a capa do trabalho.

Agradeço também à banca avaliadora: à professora Margareth Schäffer que me acompanhou durante todo o projeto, contribuindo decisivamente para sua construção; à professora Simone Rickes, que seguiu comigo no ano de 2004, pessoa sempre atenciosa e disponível às minhas inúmeras solicitações; ao professor Edson Sousa, que me acompanhou durante toda a graduação e seguiu bem de pertinho a minha entrada na iniciação científica,

certo de que este era um ótimo trabalho. Por fim, um agradecimento especial à Maria Rita Kehl, pela acolhida carinhosa de meu projeto e pela generosidade da presença *in loco*, além das inúmeras contribuições proporcionadas. Teu trabalho é fonte de inspiração desta pesquisa.

Ao grupo de orientação, cuidadoso e carinhoso na leitura de algumas partes deste trabalho. Agradeço pela companhia no café do bar, pelos bate-papos tão importantes de corredor, os quais fizeram repensar muita coisa na escrita da dissertação.

Aos meus queridos amigos Fabi, pela fraterna, confiante e sempre presente companhia, pelo fundamental empréstimo do computador, para a realização da dissertação; Celso, pelos empréstimos de livros – sempre importantes! –, que traziam consigo todo carinho e atenção, próprios de um bom amigo; Fabi Silveira, pelas trocas constantes de experiências desde a seleção até as angústias da escrita da dissertação. Às queridas amigas Luciane, Sabrina e Débora, também componentes do “*SuperPowerQuarteto*”, responsável pela organização daquele ônibus que rendeu muito mais do que uma simples viagem: construiu uma amizade muito legal, que acompanhou cada fase desta dissertação. À Fernanda, Jane e Luciene, *fratria psi*, que me acompanharam desde muito antes da entrada no mestrado e que seguem me acompanhando, obrigada pela amizade. À Bebel, pelas geniais dicas literárias e pela conversa amiga.

À eterna tia Vilma, a quem também dedico este trabalho, pela presença cativa na minha chegada a Porto Alegre, pelo sorriso confiante durante o início na graduação e pela lembrança permanente que segue comigo vida afora.

E por último (sempre por último), mas não menos especial (NUNCA!), um agradecimento especial ao Cristian, meu noivo. Pela companhia, pelo carinho, pela paciência, pelo estímulo positivo naqueles dias difíceis, por conseguir me tranquilizar quando eu mesma não acreditava mais, especialmente nos últimos – e nervosos – meses... Te amo!

É preciso desativar em toda parte os efeitos de cálculo econômico, nem que seja para saber claramente onde somos afetados pelo *outro*, isto é, pelo imprevisível, pelo acontecimento que, ele sim, é incalculável: o *outro* corresponde sempre, por definição, ao nome e à figura do *incalculável*. Nenhum cérebro, nenhuma análise neurológica supostamente exaustiva é capaz de propiciar o encontro com o outro. O advento do outro, a chegada daquele que chega, é (este) *que chega* enquanto evento imprevisível (DERRIDA, 2004, p. 66, *grifo do autor*).

RESUMO

A presente dissertação investiga as relações entre Educação, Psicanálise e Comunicação em uma pesquisa na área de mídia e educação. Mais especificamente, analisa o produto televisivo *Cidade dos Homens*, com o qual estabelece algumas articulações a partir do conceito psicanalítico de função fraterna, discutido por Maria Rita Kehl. Pergunta-se de que modo o programa apresenta verdades sobre a convivência entre jovens negros e moradores da periferia, personagens até há pouco excluídos do espaço de protagonistas em um seriado de ficção. Ao analisar a linguagem televisiva de *Cidade dos Homens* articuladamente a um determinado construto teórico (função fraterna), este trabalho também discute a inseparabilidade entre teoria e método proposto por Michel Foucault. A análise da estrutura do programa, sua sintaxe e formas de narrar oferecem amplas condições para investigar formas de visibilidade do laço fraterno no programa televisivo. O argumento final destaca a microssérie *Cidade dos Homens* como um programa de estrutura narrativa que se assemelha à estrutura da função fraterna, ao priorizar a necessariedade da fala e do laço entre a fratria, ao destacar a provisoriedade das certezas e a implicação da dúvida, seja através do pensamento solidário, seja do encontro com o outro. Com esta pesquisa, consideramos a importância de se produzir espaço para uma discursividade do laço fraterno na cultura. O trabalho de investigação sobre a mídia televisiva, mais precisamente a partir da análise de imagens, ao implicar uma posição ética e política, torna-se tarefa fundamental para qualquer interessado na formação de sujeitos comprometidos com cultura, ética e educação.

PALAVRAS-CHAVE: FUNÇÃO FRATERNA – PSICANÁLISE – TELEVISÃO – EDUCAÇÃO – JUVENTUDE

ABSTRACT

This dissertation studies the relations among Education, Psychoanalysis and Communication in a research on the areas of Media and Education. More specifically, it analyses the television series *Cidade dos Homens* and makes some articulations with this product considering the psychoanalytic concept of fraternal function, proposed by Maria Rita Kehl. It asks how the series shows truths about the familiarity between black teenagers and suburb residents, characters excluded from leading roles in fictional series until then. This work also discusses the inseparability between theory and method, as proposed by Michel Foucault, to analyse the television language of *Cidade dos Homens* in a theoretical construct (fraternal function). The analysis of the series' structure, syntax and narrative forms, give us the conditions to investigate the visibility ways of the fraternal tie in that television series. The final argument points out that *Cidade dos Homens* has a narrative structure similar to the fraternal function's structure, giving priority to the necessity of the speech and the tie among the phratry, and showing the provisional character of the certainties and the implications of the doubt, whether through sympathetic thought or encountering the other. With this research, we consider the importance of producing space to discourse on the fraternal tie in the culture. The investigation work on TV media, more specifically through image analyses, in demanding an ethical and political position, is a fundamental task to anyone interested to educate committed subject with culture, ethics and education.

KEYWORDS: FRATERNAL FUNCTION – PSYCHOANALYSIS – TELEVISION – EDUCATION – YOUTH.

SUMÁRIO

1 INTRÓITO – O QUE ESCOLHI, O QUE ME ESCOLHEU	11
2 CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DO PRODUTO TELEVISIVO <i>CIDADE DOS HOMENS</i>	17
2.1 Paradoxo do objeto: um entre-lugar	19
2.2 Análise das condições de emergência: negação da origem	21
2.3 Lançamento de <i>Cidade dos Homens</i>	33
3 FUNÇÃO FRATERNA: ENTRE SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO	37
3.1 O mito da ordem primeva e a instituição da função fraterna	40
3.2 Constituição ternária: Real, Simbólico, Imaginário	45
3.3 Sujeito da função fraterna: alguns exemplos	50
4 LINGUAGEM DA TV: FORMAS DE FALAR DO LAÇO FRATERNO NO PROGRAMA <i>CIDADE DOS HOMENS</i>	55
4.1 Televisão e a indústria cultural	56
4.2 Autenticidade das imagens: discussão entre real e ficção na sociedade do espetáculo	62
4.3 Diante da dor real dos outros: a favela na sala de jantar	67
4.4 Narração em primeira pessoa e depoimentos: características da linguagem da microssérie	73

5 O PA(I)TRÃO E A PARCERIA: ANÁLISE DO LAÇO FRATERO EM <i>CIDADE DOS HOMENS</i>	83
5.1 Análise de imagens: metodologia de pesquisa	86
5.1.1 Monólogo solidário	87
5.1.2 Pa(i)trão e parceria	92
5.1.3 Cidadania e subcidadania	103
5.1.4 Encontro “ao vivo”	113
6 CONSIDERAÇÕES QUE APONTAM PARA UM FINAL	118
REFERÊNCIAS	124

1 INTRÓITO – O QUE ESCOLHI, O QUE ME ESCOLHEU

Estudar a mídia é um risco (...). Isso implica, inevitável e necessariamente, um processo de desfamiliarização. Questionar o dado-por-certo. Mergulhar abaixo da superfície do significado. Recusar o óbvio, o literal, o singular. Em nosso trabalho, muitas vezes e com razão, o simples se torna complexo, o óbvio opaco. Luzes brilhantes fazem desaparecer as sombras. Está tudo nos cantos (SILVERSTONE, 2002, p. 35).

Estudar a mídia. Demorar-se nas imagens. Deixar-se tocar por elas, surpreender-se com novas formas de linguagem, com a sonorização que invade as cenas. Estranhar o cotidiano, o rotineiro, o “dado-por-certo” do discurso. Pois não são essas também tarefas inerentes à Educação e à Psicanálise? Creio que sim, e é a partir de tais problematizações que o presente trabalho procura colocar em jogo discursos acerca do laço fraterno, assumindo os riscos que se apresentarem pelo caminho. A introdução que se segue pretende falar das escolhas que fiz – e que se fizeram em mim – e tratar das idéias gerais contidas na dissertação.

As imagens escolhidas para análise não são meras imagens; fazem parte da história do nosso presente, mobilizam-nos, seja por nos tocarem e nos surpreenderem, seja por nos chocarem. Acredito que a microssérie¹ de TV *Cidade dos Homens*² proporciona esses dois tipos de sentimentos: surpreende pelas passagens sensíveis, que abordam compromissos de solidariedade, convivência, cuidado com o outro. E também choca ao nos mostrar esses pontos sensíveis em meio à violência urbana, ao tráfico de drogas, à exclusão social e racial, assuntos pungentes e urgentes na sociedade brasileira contemporânea.

A escolha por trabalhar com imagens, analisar programas da mídia televisiva não ocorre de forma neutra e insípida – como ainda fantasiam alguns pesquisadores. Pesquisar televisão é investigar um evento/acontecimento do qual também faço parte: assistir à

¹ Denominação utilizada pela própria emissora, informação obtida no *site* do programa, no endereço www.cidadedoshomens.globo.com.

² Produção O2 Filmes, realização Central Globo de Produções.

televisão é também um hábito rotineiro, ao qual me entrego como a maioria dos telespectadores. Como problematizar, a partir de estudos, teorias, análises de programas, algo que é tão presente e cotidiano? Inicialmente, eu diria que através do estudo das teorias, das análises de pesquisas, de discussões em seminários, congressos, em trabalhos de recepção. Posteriormente, acredito que é preciso aceitar a parcialidade do trabalho, apostar no mergulho ao mundo das imagens, do qual nunca retornamos neutros. Não há como me separar da pesquisadora: o objeto empírico que escolho é parte de mim, e também me escolhe a partir de minhas perguntas, de minha indignação, motivo que me instiga a procurar respostas a um desassossego.

Desassossego: eis a palavra que melhor define a inquieta busca pela questão teórica e empírica da presente dissertação. A temática da função fraterna, sobre a qual me debrucei a partir de 2002, me surpreendia: enfim, um conceito psicanalítico que reconhecia a necessidade do irmão, do laço fraterno e, conseqüentemente, do espaço horizontal como suporte às identificações psíquicas do sujeito. Idéias novas, uma fratria de autores desenvolvendo novas formas de pensar, questionando tantas outras funções já estabelecidas e estudadas. E o desassossego, troteando solto. Sem saber muito bem como iniciar, nem alcançando teoricamente certos conceitos específicos, sabia que um caminho estava por se fazer em direção ao fraterno. No mesmo ano, 2002, foi lançado pela Rede Globo um novo programa, um seriado de ficção – *Cidade dos Homens* – baseado na repercussão do enorme sucesso de bilheteria do longa-metragem *Cidade de Deus*³. Programa diferencial desde a sua concepção: os protagonistas, assim como a maioria do elenco, eram negros, e a temática de ficção, narrada pela visão de duas crianças, chamavam minha atenção e reacendiam a chama do desassossego.

³ Direção de Fernando Meirelles, co-direção de Kátia Lund, co-produção da O2 Filmes, GloboFilmes e VideoFilmes. Brasil, 130 min, 2002.

Cidade dos Homens iniciava sua trajetória e, para mim, estabelecia-se ali alguma relação com os estudos sobre a função fraterna.

Em recente artigo, a professora e crítica de cinema da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ivana Bentes, discorre acerca de recentes produtos da televisão brasileira que parecem se libertar de um *imaginário popularesco*, de uma homogeneização da cultura popular representada por algumas figuras características. Como exemplo de diferenciação com aqueles limitados produtos, Bentes cita os programas *Brasil Legal*, *Turma do Gueto*, *Cidade dos Homens* como “potência do novo e signo da desmassificação”, tornando-se objeto de desejo social. Destaca a autora:

Com a visibilidade social e o debate político em torno da pobreza, a televisão e o cinema descobriram novos sujeitos do discurso: pobres, subempregados, artistas precários, rappers, gente das periferias que têm uma fala sobre si e sua condição e exigem visibilidade, além de mudanças reais. Personagens 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).

A meu ver, é sobre esses novos personagens do discurso que o seriado *Cidade dos Homens* versa: os moradores da periferia, que sobem o morro para reclamar ao seu “patrão” a falta de dinheiro para comprar remédio, as crianças pobres que fogem da luta entre policiais e traficantes na favela, os jovens negros que procuram, com muita luta, o primeiro emprego.

Não desconheço a imensidade de temas interessantes que envolvem o programa e temáticas urgentes, importantes e sérias que podem ser trabalhadas a partir do produto, tais como questões de raça, de gênero, de etnia, de preconceito racial, da problemática da exclusão social. Porém, minha pesquisa procurou tratar mais pontualmente das relações de

fratria nesse produto televisivo⁴ – e talvez iremos descobrir que a gama de questões mais urgentes relacionadas acima possui uma relação muito próxima com o conceito de função fraterna.

Adiante, apresento a organização do presente trabalho nas próximas seções, resumindo, brevemente, os assuntos abordados em cada capítulo da pesquisa. Vale ressaltar que há um diferencial proposto no presente estudo: a apresentação do material empírico selecionado acontece desde o primeiro capítulo e não apenas no último, como de praxe em muitos trabalhos acadêmicos. Acredito que uma das riquezas desta dissertação é apresentar, desde o início da escrita, o material com que vai se trabalhar e pensar, paralelamente, nas questões que tal material empírico coloca para o objeto discursivo (e vice-versa). Retomemos agora a ordenação dos tópicos principais.

No segundo capítulo da dissertação, proponho, tal como descrito acima, uma apresentação do material televisivo selecionado para o estudo. Faço emergirem as condições de produção do objeto empírico da pesquisa, o programa *Cidade dos Homens*. Seguindo os ensinamentos de Foucault, procuro não pela origem ou causalidade dos acontecimentos, mas pelas diversas maneiras através das quais o produto pode ser visibilizado e tornado público em nosso tempo. Apresento breves pontuações a respeito do lançamento do programa nos respectivos anos de exibição: 2002, 2003 e 2004.

Na terceira parte do trabalho, intitulada “Função fraterna: entre Simbólico e Imaginário”, discorro acerca de meu objeto de pesquisa discursivo, qual seja, a relação entre mídia e função fraterna, preocupando-me assim com a emergência de conceitos psicanalíticos no estudo. Aprofundo-me nos registros de Imaginário e Simbólico, elaborados

⁴ Vale destacar que cada capítulo da microssérie *Cidade dos Homens* é produzido por uma fratria de roteiristas e produtores. Para relação completa dos créditos de cada episódio, vide “Referências dos episódios”, ao final desta dissertação, p. 128.

por Jacques Lacan, para pensar a produção televisiva e a produção de fraternias⁵. No final, apresento alguns exemplos de função fraterna, a partir de três estudos de pesquisa contemporâneos e procuro problematizar tais exemplos em relação ao produto televisivo analisado.

Já o quarto capítulo procura analisar a linguagem televisiva, suas características e o modo como produz sentidos, mais especificamente no programa selecionado. Pensadores contemporâneos e estudiosos críticos da televisão surgem como problematizadores do veículo midiático abordado no estudo desta dissertação. Início uma breve análise sobre a linguagem utilizada em *Cidade dos Homens*, destacando recursos próprios do programa, como a “imagem caseira” e a presença de narrador na primeira pessoa.

O quinto capítulo, “O pa(i)trão e a parceria: análise do laço fraterno em *Cidade dos Homens*”, apresenta uma análise dos nove capítulos do seriado *Cidade dos Homens*, veiculados nos anos de 2002 e 2003, pela Rede Globo. A análise pretende abordar especificamente aquilo que investigamos acerca do laço fraterno, sem perder algumas temáticas onipresentes na microssérie durante sua produção. A estrutura do programa, sua sintaxe, edição, formas de narrar oferecem amplas condições para investigar maneiras de apresentar o laço fraterno.

Finalizando o trabalho, retomo algumas das discussões desenvolvidas nesta dissertação, as quais reportam para a relação entre a função fraterna e uma estrutura homóloga à estrutura da função fraterna em um programa televisivo.

Acreditamos, juntamente com Maria Rita Kehl, que falta à sociedade brasileira

⁵ A palavra *fratria* é derivada do grego *phratría*, significando “confraria”. O Novo Dicionário Aurélio (1985) define *fratria* como “grupo de clãs que apresenta características similares (p. 654). No trabalho, utilizamos a definição proposta por Livia Garcia-Roza que considera a *fratria* “... como um novo espaço simbólico, não só oferecendo proteção aos indivíduos como colaborando na construção dos destinos de seus membros” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 12).

(...) uma fratria forte, que confie em si mesma, capaz de suplantar o poder do 'pai da horda' e erigir um pai simbólico, na forma de uma lei justa, que contemple as necessidades de todos e não a voracidade de alguns (KEHL, 2000, p. 217).

Somente assim um campo identificatório vai ser capaz de produzir laços sociais, possibilitando a condição de existência da fratria, o semelhante na diferença, em que os traços de raça ou sexo não são tomados como uma diferença discriminatória. O campo de identificação se amplia e permite a junção de outros sentidos, como a indignação, o repúdio à exclusão, à violência e à injustiça. Essas questões tornam-se cruciais em nosso tempo, para se pensar na responsabilidade de cada um com o semelhante.

Por último, julgo importante também problematizar a televisão não apenas como mero lugar de entretenimento, mas também como *locus* educativo; não apenas um lugar produtor de programas de baixa qualidade, mesquinhas, alienação, mas como espaço de transgressão. Pergunto-me acerca das contundentes críticas em relação à televisão: seria ela que nos persegue, aniquilando qualquer experiência, anulando o pensamento crítico, impossibilitando a reflexão, ou seríamos nós os perseguidores da televisão, a pensar que ela não pode proporcionar algo novo e revolucionário, eximindo-nos, dessa forma, de nossa responsabilidade perante esse veículo de mediação, dos mais importantes na atualidade?

2 CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DO PRODUTO TELEVISIVO *CIDADE DOS HOMENS*

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa 'dizer alguma coisa' e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamentos, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. Mas essa dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações. (FOUCAULT, 2002, p. 51).

Em seu livro, *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault apresenta-nos uma nova forma de interrogar os fatos da história das ciências, mais precisamente das ciências ditas “humanas”. No polêmico livro – considerado por seus comentadores Dreyfuss e Rabinow como um texto árido, de maior complexidade e elaboração –, o autor procura mostrar uma inseparabilidade entre método e teoria ao explorar a maneira como os objetos e os discursos são construídos e formados. Mais do que isso, Foucault coloca em suspensão a unidade e essencialidade das coisas, buscando – através de um árduo trabalho – a provisoriabilidade das verdades. Assim mesmo, no plural, para evidenciá-las como modos de construção e explorar a multiplicidade de relações que trazem consigo: investigação arqueológica de verdades.

O trecho selecionado como epígrafe deste capítulo está localizado na terceira seção do segundo capítulo de *A Arqueologia do Saber*, intitulada “A formação dos objetos”, e aborda as condições de aparecimento de um objeto e o quanto ele é formado – e não simplesmente “encontrado” – de acordo com o discurso em que aparece inserido e com a

época em que é analisado. Foucault nos mostra o quanto as relações que se evidenciam em um discurso permitem a formação de determinados objetos. Na conclusão da seção “A formação dos objetos”, localiza-se a famosa frase de Foucault sobre o discurso (talvez marca constitutiva desse livro), citada inúmeras vezes em trabalhos que tratam de análise de discurso. O autor inova ao problematizar

(...) uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam (FOUCAULT, 2002, p. 56).

A epígrafe escolhida para o início deste capítulo traz em si algumas idéias constantemente trabalhadas por Foucault em outras de suas obras (como *As palavras e as coisas*, *A ordem do discurso* e até mesmo *O que é um autor?*). O assunto que pretendo aprofundar nessa primeira parte do capítulo envolve dois pontos principais de discussão: aquilo que denominei de **paradoxo do objeto** – quando o autor destaca o objeto como algo não-visível e ao mesmo tempo não-oculto – e as **condições de produção** de um discurso, as quais envolvem o objeto de pesquisa – e não uma suposta origem que estaria dada anteriormente.

Passarei a relacionar tais idéias a questões próprias ao objeto desta dissertação de mestrado, finalizando o capítulo com algumas idéias a respeito do lançamento do programa *Cidade dos Homens* na rede Globo em 2002 e suas exibições nos anos de 2003 e 2004. É importante lembrar, retomando a introdução, que o objeto de pesquisa desta dissertação visa problematizar a relação entre mídia televisiva e função fraterna, e que tal objeto de pesquisa será investigado a partir do objeto empírico selecionado, o programa de TV *Cidade dos Homens*.

2.1 Paradoxo do objeto: um entre-lugar

Idéias paradoxais estão presentes em todo o livro *A Arqueologia do Saber*, da introdução à conclusão. Entre elas, podemos destacar os pares (nem tão) opostos ocultação e visibilidade, superfície e profundidade, unidade e diferença. Os paradoxos instaurados por Foucault são instigantes, no sentido de produzir uma conversão no nosso modo de olhar: como aprender a pesquisar algo que não é visível e ao mesmo tempo não é oculto? É interessante notar como o autor utiliza expressões que nos levam a pensar em uma interdependência do olho e da claridade revelada por esse olhar: “abrir os olhos”, objetos que se “iluminam” e lançam sua “primeira claridade”, “contornos da luz”. Quando achamos que entendemos a relação, em que ele parece privilegiar o sentido do olhar, Foucault lança novo desafio: mostra-nos então o quanto o olhar pode, simultaneamente a uma clarividência da visão, “cegar”, “perturbar” e até evitar que se veja o próprio objeto.

Dessa forma, o autor nos faz entrar em um jogo de composições, em um jogo de olhar e não-olhar, combinação de olhares, como num movimento do caleidoscópio, que abre as nossas percepções para várias possibilidades de imagem à vista. Paulo Veyne, estudioso da obra de Foucault, escreve o seguinte:

A cada momento, este mundo é o que é: que suas práticas e seus objetos sejam *raros*, que haja vazio em volta deles, isso não quer dizer que haja, em derredor, verdades que os homens ainda não apreenderam: as figuras do caleidoscópio não são nem mais verdadeiras nem mais falsas do que as precedentes (VEYNE, 1982, p. 176, *grifo do autor*) .

Foucault nos provoca, a todo o instante, a abrir mão das nossas formas tradicionais e fixas de pensar, colocando-nos em uma posição nômade, fugidia e efêmera, naquele espaço definido como entre-lugar: aquele, que quando pensamos encontrar, voltamos a procurar –

pois já não se trata mais desse lugar, e sim, de outro: "... lugar intersticial que não está, a priori, demarcado" (SCHÄFFER, 1999, p. 166).

Assim, Foucault pontua o objeto como algo que não está oculto por um discurso, que se possa ler entre as linhas de um texto ou que se vislumbra por detrás da cortina cerrada. Não, definitivamente o objeto não é esse que está além e, por isso, apenas acessível a um certo tipo de especialista. Ao mesmo tempo, o objeto de nossas pesquisas não está aqui, imediatamente às nossas mãos e claramente visível aos nossos olhos: ele não se apresenta curvando-se aos nossos pés tal como um súdito devotado.

O objeto é o próprio paradoxo: não oculto e não visível, ou invisível por se encontrar justamente na superfície. Superfície que não acreditamos ser caracterizada pela complexidade, já que estamos sempre a procurar a verdade nos mais recônditos espaços, nos fundo dos profundos abismos, por detrás da cortina cerrada. Foucault preza o cuidado da análise dos objetos, a fim de que não nos deixemos levar por um imediatismo interpretativo:

Em vez de interpretar os elementos significantes a partir de um suposto 'sentido' comum às palavras, às instituições e às técnicas, a arqueologia estuda a raridade positiva dos enunciados – e rastreia os procedimentos de apropriação que ela suscita, ou seja, a exegese, que compensa a pobreza dos enunciados pela multiplicação dos sentidos, e a 'luta política' que visa apoderar-se desse raro bem (BILLOUET, 2003, p. 111).

Estudar o que está na superfície, mas que por isso mesmo é complexo, imerso em um jogo de relações e que traz à tona inúmeras multiplicidades: eis o objeto de pesquisa, que não cessa de nos questionar. Atentos a esse objeto, a esse paradoxal "entre-lugar", passamos a esmiuçar as condições de produção do programa selecionado para minha pesquisa.

2.2 Análise das condições de emergência: negação da origem

No trecho da obra de Foucault, citado no início do capítulo, também nos deparamos com um amplo questionamento aos conceitos de causalidade e linearidade que orientam diretamente para uma essência, para uma origem. Em seu estudo sobre a análise do discurso em Foucault, Fischer (2001) reforça o conceito de descontinuidade proposto pelo arqueólogo:

(...) o caminho não é buscar, indefinidamente, um ponto originário e saber onde tudo começou. As datas e locais que fixamos não significam pontos de partida nem dados definitivos; são, antes, referências ligadas às condições de produção de um dado discurso, que se enuncia diferente, que é outro em cada um desses lugares e instantes (FISCHER, 2001b, p. 220).

Ao se estudar um objeto de pesquisa, é preciso, desde o início, fazer cessar a procura pela origem absoluta e incontestável e se deparar com uma multiplicidade de condições de emergência desse tipo de objeto. Michel Foucault contrapõe, assim, a **noção de influência** (que remeteria a uma causalidade dos fatos, a uma linearidade) à idéia de **condições de produção** – que tem a ver com história, com política, com acontecimentos e irrupções nesses mesmos acontecimentos; estes, por sua vez, propiciam aberturas a vazios do discurso, a resistências.

O fundamental, então, é remeter não a um ponto essencial, nem a causalidades que poderiam propiciar o surgimento de algo, mas interessar-se por uma infinidade de relações que coexistem em um determinado momento histórico. Relações: eis a palavra-chave ao se falar em condições de produção de algum discurso ou objeto. Na epígrafe destacada no início deste capítulo, Foucault diferencia tais relações em alguns tipos, como semelhança, vizinhança, afastamento, diferença e transformação. Pensar nessas relações, implicá-las no

objeto de análise, colocar em jogo as relações que evidenciem multiplicidades na formação do objeto são tarefas constituintes do pesquisador arqueólogo.

Ao pensar no objeto empírico de minha pesquisa, a microssérie *Cidade dos Homens*, há que se atentar para os diferentes acontecimentos que envolvem o lançamento deste produto para a televisão. Foucault chamava atenção para o fato de não poder se “falar de qualquer coisa em qualquer época” (FOUCAULT, 2002, p. 51), de ser necessário considerar o momento histórico, político e social em que é possível a construção e a manifestação de certos discursos, de determinadas formas de agir e pensar. E também formas de tornar visível: o que leva uma rede de televisão comercial a exibir um programa ficcional, em horário nobre, protagonizado por personagens negros e jovens, moradores de uma favela do Rio de Janeiro? Como foi possível apresentar este programa no final do ano de 2002, na Rede Globo de Televisão – e ele ter seguimento nos anos posteriores?

Isso não significa dizer que tais sujeitos nunca estiveram “visíveis”, nunca estiveram presentes na televisão brasileira anteriormente: jovens, negros, pobres e favelados já estiveram presentes no horário nobre, mas a condição de sua aparição se dava através do telejornal, de notícias que evidenciavam a tríade inseparável pobreza/tráfico/violência. Quem não lembra das reportagens sobre a chacina dos meninos da Candelária, ocorrida em 1992, no Rio de Janeiro? Ou outros incontáveis noticiários que tematizam a violência urbana e a associam diretamente aos negros – muitas vezes – jovens moradores de favela? Aqui podemos estabelecer as relações consideradas por Foucault como relações de diferença: no produto *Cidade dos Homens* há uma mudança no gênero – de telejornal a um programa de ficção. O que produz essa mudança de lugar em termos de novas formas de visibilidade?

Antes de mais nada, convém lembrar que programas de ficção produzidos especialmente para jovens começaram se multiplicar com intensidade no início da década de 90 no Brasil, principalmente a partir da série *Confissões de Adolescente*, exibida pela TV

Cultura de São Paulo. *Malhação*, soap opera veiculada pela Rede Globo desde 1995, também obteve muito sucesso (o programa continua no ar ininterruptamente durante estes nove anos, sendo transmitida de segunda a sexta-feira). Programas de ficção que procuram reconstruir o mundo jovem – de um certo tipo de jovem, muitas vezes chamado adolescente – através da publicização de suas dores e alegrias privadas (no caso da série *Confissões de Adolescente*, os acontecimentos apresentados foram retirados de registros de um diário pessoal) e da convivência em lugares privilegiadamente jovens: a academia e a escola (a história de *Malhação* inicialmente se passava em uma academia de ginástica e com o desenrolar do tempo o local tornou-se uma escola).

Cidade dos Homens, no entanto, surgiu como um programa diferente dos acima mencionados, por utilizar como protagonistas – assim como a maioria do elenco – jovens negros e pobres e não mais *teens* pertencentes à classe média-alta, representada em sua maioria por jovens brancos e esbeltos, vestidos com as roupas da moda e de cabelos alisados. Os protagonistas de *Cidade dos Homens* vestem abrigo da escola, camiseta e chinelo de dedo. Seus cabelos são rebeldes, arrepiados, crespos, *black power*⁶ ou adornados com *dreadlocks*⁷. O ambiente em que se passa a história também difere contrastadamente: em *Cidade dos Homens*, a favela e a própria rua, incluindo o Palácio do Planalto e um baile *funk*, servem como lugar privilegiado em que os acontecimentos se desdobram. Renata Petrocelli (2004), jornalista, em sua crítica ao programa, destaca:

⁶ Estilo de cabelo que surgiu nos anos 70, nos EUA, e que simbolizava o orgulho do movimento “*Black Power*”, representado por Jimmi Hendrix e Diana Ross. Aqui no Brasil teve como representantes o cantor Tim Maia e o também cantor e ator Toni Tornado. Atualmente, faz sucesso na cabeça do cantor Lenny Krevitz. Capturado em <http://www2.uol.com.br/tododia/ano2004/maio/210504/triboz.htm>, em 21/12/2004.

⁷ Adornos utilizados no cabelo, influenciados pelo movimento rastafari, também difundido pelo movimento “*Black Power*”, sendo as tranças uma versão mais radical do movimento. Bob Marley é o maior representante, sendo seguido aqui no Brasil por Gilberto Gil e Milton Nascimento. *Dreadlock* é a junção de *dread* – assustador, espantoso e *lock* – fechadura. Capturado em <http://www2.uol.com.br/tododia/ano2004/maio/210504/triboz.htm>, em 21/12/2004.

É justamente na criação de dois "heróis" nada idealizados, pobres, marginalizados, fora dos padrões de beleza valorizados pelos meios de comunicação e sujeitos às pressões do tráfico nas comunidades carentes, que reside o grande mérito de *Cidade dos Homens* (PETROCELLI, 2004).

Além disso, é preciso considerar a força que os movimentos sociais vêm conquistando na sociedade brasileira, especialmente os movimentos de minorias que lutam por igualdade de direitos, como os trabalhadores rurais, os negros, os portadores de deficiência física, as mulheres, o movimento GLS (gays, lésbicas e simpatizantes). Além do mais, movimentos reconhecidamente políticos, iniciados há longos anos, marcados pela contestação e que lutam por uma democracia mais justa, também começam agora a fazer parte da esfera televisiva. Conforme Bucci (2004), para se adquirir *status* de cidadania em nosso país, torna-se necessária a visibilidade através das telas da TV. Segundo o autor, a lei da era audiovisual – essa mesma em que vivemos – dita que tudo aquilo que não aparece na TV não acontece de fato: “A visibilidade social foi ficando tão amarrada à tela da TV que, para ganhar o estatuto de realidade, as coisas precisam aparecer na TV” (BUCCI, 2004b, p. 228). E cita como exemplo a divulgação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra na novela *O Rei de Gado*, exibida pela Rede Globo em 1996. O movimento negro – muito longe de ser composto por uma minoria no Brasil – também ganha espaço ao ser discutida uma gama de questões relacionadas à política de cotas em universidades e em concursos e cargos públicos. Como a televisão está atenta a esses movimentos sociais e de que forma procura mostrar e tratar essas mobilizações? Como elas são transpostas para esse meio de veiculação?

Assim como não podemos deixar de reconhecer a legitimação de tais movimentos políticos e sociais, também não podemos deixar de problematizar a forma de incorporação dessas mobilizações a partir de sua visibilidade através da televisão (e da mídia, de uma forma mais geral). Ao mesmo tempo em que a visibilidade de sua luta política é sinal de

conquista – de espaço, de direitos civis, de respeito, de discussão em sociedade –, é preciso atentar para a incorporação desses movimentos pela mídia e para a apropriação mercadológica dos diferentes/excluídos. Conforme Fischer (2001):

O importante aqui é acentuar que todas essas questões em torno do tratamento das diferenças estão também relacionadas a modos de representação, de enunciação, a formas de interpretação e de comunicação. Ou seja, há uma imensa responsabilidade dos meios de comunicação, particularmente da TV, (...) no que se refere aos modos de nomear os diferentes (FISCHER, 2001, p. 42).

Aqui se fala também sobre modos de narrar, modos de mostrar e encerrar visibilidades desses excluídos. Há que se considerar a forma como a televisão incorpora o discurso dos diferentes e o transforma – quase como se adequasse esse discurso à linguagem da televisão, uma espécie de “domesticação” – para ser devolvido ao público telespectador. E, muitas vezes, essa devolução acontece sob a roupagem mercadológica. Um exemplo interessante sobre a apropriação mercadológica das minorias pode ser aqui apresentado: em uma nota de produção da agência publicitária enviada à equipe produtora responsável pela filmagem de um comercial do McDonald’s, notamos a insistência em incluir alguns “diferentes” na propaganda – exigência étnica dos nossos tempos, o “politicamente correto”. Eis um trecho escrito do memorando em questão, encontrado no livro de Isleide Fontenelle :

Vinhetas de realismo (...) Não queremos jovens com aspecto ‘largado’ mas também não queremos jovens com cara de bebê. Eles devem parecer maduros, inteligentes e com personalidade. Não queremos ruivos com sardas ou louros de olhos azuis. (...) Queremos mostrar o real. Por isso, temos que cobrir as exigências étnicas: alguns negros, alguns latinos. Não é para ser um comercial típico do McDonald’s (FONTENELLE, 2002, p. 253).

O que interessa aqui é pensar tais questões no programa analisado: como estabelecer as relações entre visibilidade da legitimidade de um movimento social e visibilidade da domesticação desse mesmo movimento? Ou seja, é legítimo apresentar e conceder maneiras

de tornar visível um movimento político e social dos nossos tempos, mas ao mesmo tempo questionamos a maneira como essa visibilidade se dá. Stuart Hall, estudioso da cultura contemporânea, ao tratar sobre o pós-modernismo e as culturas de “margem”, destaca:

Dentro da cultura, as margens, embora continuem periféricas, nunca foram um espaço tão produtivo como o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural (HALL, 2001, p. 150).

Ao mesmo tempo em que o autor considera de extrema importância a abertura de novos espaços de contestação que o pós-modernismo proporciona, ele também critica a abertura ambígua para a diferença e para as “margens”, um tipo de diferença que, ao fim e ao cabo, não faz diferença nenhuma, um “toque de etnicidade”, “um sabor do exótico”. Mas, ainda assim, Hall considera que a vida cultural tem sido modificada por esse tipo de enunciação.

Podemos seguir analisando e problematizando essas condições de visibilidade a partir de algumas discussões acerca do cinema nacional, desde a época do Cinema Novo até os dias atuais, por tratar exatamente sobre as “figuras de margem” das quais estamos tratando.

O *boom* da indústria cinematográfica brasileira a partir do ano 2000 trouxe questões referentes ao “Novo Cinema Novo”, inspirado no movimento ocorrido a partir de 1960 no Brasil, o Cinema Novo, cujo maior expoente foi o cineasta Glauber Rocha. A grande novidade da recente safra de filmes brasileiros caracteriza-se pela inteira produção em território brasileiro: da gravação à pós-produção, tudo é realizado no Brasil. Apenas em 2002, trinta filmes foram lançados nacionalmente, a maioria com enorme aceitação do público, entre eles os longas *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles), *Madame Satã* (Karin Aïmouz), *O Invasor* (Beto Brant), *Uma Onda no Ar* (Helvécio Ratton) e os documentários *Edifício Master* (Eduardo

Coutinho), *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho) e *Ônibus 174*, de José Padilha (AVELLAR, 2003). Nessa nova fase de produção cinematográfica, assim como ocorreu no Cinema Novo, figuras representantes da minoria são novamente colocadas em cena: o nordestino, os moradores das periferias, os pobres e os negros, em produtos que tratam, entre outras idéias, das questões da (im)possibilidade de identificação nacional. Glauber Rocha, protagonista do movimento do Cinema Novo, propõe que a identificação do povo brasileiro é muito mais complexa do que se imagina – isso na mesma época, por volta de 1960/1970, em que a televisão no Brasil recebia os maiores incentivos do Governo Militar para instituir uma aura de unificação nacional⁸. Segundo Leandro (2003), autora que analisa a *Trilogia da Terra* do cineasta Glauber Rocha (composta pelos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *Idade da Terra*), é

(...) por essa via que a trilogia de Glauber vai desestabilizar um dos mitos mais poderosos da cultura brasileira, o de um povo unido e harmonioso, mito de dimensões exóticas para olhares estrangeiros e que esteve, historicamente, a serviço dos interesses do Estado. Uma diversidade desconcertante de povos brasileiros, de minorias singulares, de rostos anônimos captados na multidão, chega aos filmes da *Trilogia* como testemunha de um longo processo de exclusão (LEANDRO, 2003, p. 19).

O movimento que observamos no cinema nacional contemporâneo traz, novamente, a colocação em cena de um sujeito “marginal” e seu discurso, bem como a legitimação desse discurso, por mais aterrorizante que seja – como destaca Ivana Bentes em entrevista a Lílian Fontes (2003). A adaptação desse discurso ao cinema – diferentemente do Cinema Novo, e aqui reside seu ponto diferencial – se deu através da cultura de massa, dos “*funks* que falam do tráfico, da MTV, dos cliques do MV Bill e dos Racionais MCs, dos *rappers* e da cultura *hip hop*, da televisão” (BENTES, 2003, p. 17). Mas há aqui também uma problematização a desmembrar: paralelamente à legitimação desse novo discurso – que coloca em cena a

⁸ Sugestão de leitura: artigos de Eugênio Bucci no livro *Videologias*, em particular “A crítica de televisão” (p. 27-42) e “Ainda sob o signo da Globo” (p. 220-240).

minoria –, há a idéia de uma estética da pobreza e da marginalidade que conquistam lugar no mercado, que aumentam os números da audiência, que proliferam a exportação de um “tipo” diferente. Como destaca Ivana Bentes, ao criticar aquilo que intitulou de “cosmética da fome”, trata-se de “... uma domesticação dos temas mais radicais da cultura e do cinema brasileiro (e do próprio Cinema Novo) num ‘folclore’ para exportação. Miséria, sertão e favela como produtos de exportação (BENTES, 2003, p. 18).

Podemos defender a idéia de que há formas e formas de mostrar e falar daquele que raramente esteve em cena: ao mesmo tempo em que os filmes citados proclamam a denúncia, a apresentação daquilo que “vai mal” em nosso país (críticas ácidas à desigualdade social, ao preconceito racial e sexual, à miséria), também destacam tudo aquilo de sonho e fantasia que fazem parte também desse mesmo mundo. O imenso sucesso do cinema nacional é evidenciado pelo vasto número de espectadores nas salas de cinema, em todo o país (isso seria resultado apenas de uma estética glamourosa da fome e da miséria?) Talvez seja possível dizer que há diferentes maneiras de se apresentarem questões que assolam o Brasil: uma delas seria através da não-cristalização de sentido sobre as figuras minoritárias e da legitimação das conquistas de certos grupos sociais, o que abrange, sim, uma forma de estética. A outra forma seria caracterizada por uma estetização “globalizada” do cinema (advinda da televisão?), que amarra completamente os sentidos, domesticando as manifestações e encerrando em um *grand finale* tudo aquilo que não se incluiria nesse fim.

A título de exemplificação, podemos citar o final do seriado *Cidade dos Homens* do ano de 2004, que pode ser pensado a partir desse processo de “estetização”. O último capítulo se encerra tal como um conto de fadas: o príncipe Acerola e sua princesa Cristiane dançam vestidos a caráter – pois é o baile de debutantes da menina, na quadra da escola de samba da Mangueira – e se beijam apaixonadamente. A cena seria mesmo de romance, isso se não houvesse no meio dos dois um bebê sendo amamentado. Ou seja, há uma enorme

diferença: os personagens são outros, o cenário é outro, a condição social é outra – o que poderia “render” uma boa história, com suas particularidades e singularidades específicas. Mas o final tem que ser sempre o mesmo, independente de todas as diferenças apresentadas e bem demarcadas durante os capítulos veiculados. O final precisa se adaptar a uma linguagem televisiva, tornar-se “palatável” para a televisão, para o melodrama.

Ao tratar mais especificamente a condição dos negros no Brasil, o sociólogo Jessé Souza (2003) coloca uma questão atual – intimamente relacionada à condição de produção do produto televisivo e objeto dessa pesquisa – sobre o reconhecimento de quem é e de quem não é cidadão no nosso país. O tema do reconhecimento, diz o autor, envolve respeito e auto-estima e é fundamental para a formação da identidade nacional, tanto em nível individual quanto coletivo. O autor destaca a importância de se entender que “... somos formados através do reconhecimento ou da sua ausência e que o reconhecimento tem uma base cultural, comunitária e lingüística” (SOUZA, 2003, p. 37). A partir dessa idéia, Souza pontua como objetivo político a urgente atenção a minorias e às culturas minoritárias. De que forma poderia acontecer essa proteção? Poderíamos entender como uma das formas de proteção a criação e veiculação de programas como *Cidade dos Homens* ou *Turma do Gueto*?

Retomando as questões de visibilidade na mídia, no ano de 2000, a Rede Record iniciou a exibição de um programa protagonizado exclusivamente por atores negros em uma história de ficção: *Turma do Gueto* foi ao ar em novembro, inaugurando um novo tipo de produção. Exibido em horário nobre, nas segundas-feiras, o programa alcançou os mais altos números no IBOPE, constituindo-se um dos programas mais vistos naquela emissora, tanto em 2000 quanto no ano subsequente⁹. *Cidade dos Homens* foi exibido na Rede Globo inicialmente em 2002, contudo, até a sua primeira veiculação, houve uma série de

⁹ Informação obtida junto ao site do programa (www.turmadogueto.com.br).

experimentações e propostas em andamento, coordenadas pela mesma equipe responsável pela microssérie.

Ao analisarmos o surgimento da microssérie, acompanhada de algumas experiências anteriores, podemos estabelecer relações de semelhança e de vizinhança, tal como destaca Michel Foucault. O curta-metragem *Palace II*¹⁰, exibido na série especial da Rede Globo intitulada “Brava Gente Brasileira”, foi levado ao ar em dezembro de 2001, apresentando Acerola e Laranjinha – meninos negros e moradores de uma favela – como protagonistas. O curta foi apresentado em alguns eventos internacionais, sendo premiado no festival de Berlim em 2002. Segundo um dos diretores, Fernando Meirelles (o curta é dirigido por ele e por Kátia Lund), tal curta foi um ensaio para o longa-metragem *Cidade de Deus*, levado aos cinemas brasileiros em 2002 (direção de Fernando Meirelles e co-direção de Kátia Lund). Recorde de bilheterias, sucesso de público no Brasil e no exterior, *Cidade de Deus* também foi bastante premiado e elogiado internacionalmente. O filme inovou ao narrar o surgimento da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, misturando temas como violência, tráfico de drogas e a vida na favela. O filme recebeu quatro indicações ao Oscar em 2004 (nas categorias Diretor, Roteiro Adaptado, Edição e Fotografia), mas não recebeu nenhuma estatueta. Em fevereiro de 2004, após as indicações, iniciaram-se reprises nas salas de cinema de todo o país.

Um dos grandes assuntos retomado pela equipe de produção do filme nas entrevistas à imprensa relaciona-se com o caráter ficcional do filme: apesar de ser baseado na história do surgimento da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e de os atores principais serem pessoas da comunidade da favela, o diretor faz questão de frisar que o filme é do gênero ficcional. Até o final de 2003, rendeu mais de 3,5 milhões de espectadores. E é na esteira desse sucesso que *Cidade dos Homens* vai ao ar: já não é mais tão inovador falar e mostrar personagens negros como protagonistas de um programa de ficção. No depoimento dos

¹⁰ Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund, produzido pela O2 Filmes, 15 min, São Paulo (BR).

diretores, contido nos extras do DVD *Cidade dos Homens* 2002, Fernando Meirelles argumenta sobre a relação e também sobre o distanciamento entre as duas produções:

Cidade dos Homens é um desdobramento do filme *Cidade de Deus*. Mesmos criadores, mesma equipe, mesmos atores. Mas podemos dizer também que esse projeto é o avesso do outro: *Cidade de Deus* é um drama com um toque de comédia sobre traficantes no Rio, a comunidade aparece apenas como pano de fundo. *Cidade dos Homens* é uma comédia, com um toque de drama sobre uma comunidade do Rio de Janeiro, os traficantes aparecem só como pano de fundo. Um projeto complementa o outro (MEIRELLES, 2003).

Todavia, o que pode ser considerado inovador é mostrar os jovens negros e pobres se divertindo em um baile *funk*, num sábado à noite, sem mostrar violência ou apelo sexual, da forma como nos apresentam os noticiários. Inovador é acompanhar os dois jovens viajando de ônibus para Brasília com “uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”. Ou a diversão nas areias e nas águas de uma praia do Rio de Janeiro, em que os favelados chegam de ônibus lotado e acabam sendo alvo de arrastão, que é iniciado pelos “*playboys* do asfalto”. Aqui podemos lembrar o livro de Micael Herschmann, no capítulo em que o autor realiza uma breve análise sobre os arrastões nas praias do Rio de Janeiro. Extremamente alardeados pela mídia impressa e televisiva, os arrastões foram logo relacionados à turma do *funk* e do *hip hop*, ou seja, ligados à juventude da periferia e da favela carioca. Entretanto, quem esteve presente nas cenas de “ameaça à ordem urbana”, tal como transeuntes e até mesmo agentes de segurança pública que serviram como testemunhas, indagou sobre o acontecimento, tratando-o como algo criminal. Comenta o autor:

Assalto ou não, o fato é que as imagens exibidas pelos jornais e TV ficaram impregnadas na memória urbana carioca (...) Os 'Cadernos Cidade' (...) dos principais jornais do país passaram a dedicar espaços expressivos (em alguns momentos atingindo quase a totalidade dos cadernos) à tematização do funk, surgindo em profusão, na época, matérias com títulos bastante sugestivos, como 'Arrastões aterrorizam Zona Sul', 'Hordas na praia', 'Galeras do funk criaram pânico nas praias', 'Pânico no paraíso', 'Movimento funk leva à desesperança', que incrementavam o clima de terror (HERSCHMANN, 2000, p. 96).

No episódio intitulado "Tem que ser agora", o arrastão aparece sendo combinado por garotos da classe alta, que estão revoltados com um "neguinho" que "roubou" a onda que era de um *playboy* – ou seja, a briga iniciou dentro do mar. Os *playboys* carregam consigo seus cachorros *pitbull*, que são largados em cima dos negros, e a confusão se inicia. As pessoas na praia começam a guardar suas coisas e fogem desesperadamente, algumas gritam que é um arrastão. Dois homens mais velhos, negros, guardam seus pertences e comentam: "E olha lá quem tá começando: branquinho, *playboyzinho*, tudo bandido! E amanhã vai dá no jornal: quem começou? Favelada! É, não tem nada a vê, não, rapá, porque é preto, porque é pobre!"

Ainda assim, não se pode deixar de atentar para o fato de a exibição de programas como *Cidade dos Homens* acontecer de uma forma rarefeita na grade da programação: uma produção como a que estamos discutindo ainda possui uma presença marginal na televisão brasileira, seja em relação à frequência ou em relação ao horário. Basta compararmos um programa *teen* como *Malhação*, citado anteriormente, e o programa *Cidade dos Homens*, alvo do presente estudo. Enquanto o primeiro é exibido durante cinco dias da semana, por volta das 17h30min – horário por excelência da programação dos jovens –, o segundo é veiculado apenas uma vez ao ano, em horários mais tardios. Não deixamos de exaltar a importância da veiculação desse tipo de produto e aqui podemos destacar o avanço no aumento de capítulos exibidos (de quatro episódios em 2002 a cinco episódios nos anos de 2003 e 2004) e a fixidez dos horários – que contribuem para criar o hábito de assistir ao programa. Mas

também não podemos deixar de destacar que ainda há uma certa precariedade nessa exibição. Apontamos, como Stuart Hall (2001), a respeito da visibilidade da cultura popular negra na mídia:

Reconheço que os espaços 'ganhos' para a diferença são poucos e dispersos, meticulosamente policiados e regulados. (...) Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada. Mas simplesmente apelidá-la de 'o mesmo' não adianta. Depreciá-la desse modo reflete meramente o modelo específico de políticas culturais ao qual continuamos apegados, precisamente um jogo de inversão" (HALL, 2001, p. 151).

2.3 Lançamento de *Cidade dos Homens*

Cidade dos Homens é lançado na televisão inicialmente no ano de 2002, mais precisamente na semana de 15 a 18 de outubro (terça à sexta-feira), semana em que se comemorava o dia das crianças, 12 de outubro. Nas chamadas do programa, que antecederam em uma semana a exibição dos episódios, o locutor dizia que o programa era “um presente para as crianças”. Mas *Cidade dos Homens* não era um programa direcionado às crianças – era um programa protagonizado por crianças, o que é bem diferente. Nos extras do DVD *Cidade dos Homens* (2002), um dos autores do programa, Jorge Furtado, comenta: “A gente concebeu, já pensou nela (microsérie) para ser uma série infantil, quer dizer, ela não é uma série para crianças, mas sobre crianças, com crianças, pra passar na semana da criança”. Ainda, é preciso levar em conta o horário de exibição da série – a partir das 22h30min –, que se caracteriza como um horário bem posterior àquele destinado às programações infantis.

É importante aqui lembrar que nessa data o Brasil estava em ebulição com as campanhas políticas, pois se aproximavam as eleições presidenciais. Não nos esqueçamos de que a disputa apontava a liderança de Luis Inácio Lula da Silva, que vencia nas pesquisas

eleitorais e contava com um carisma popular muito elevado. Relações de semelhança podem ser aqui destacadas: o país praticamente escolhera um líder pobre, metalúrgico, sindicalista e não-letrado, muitas vezes marginalizado (inclusive pela própria emissora Rede Globo), como presidente da República. Seria essa uma das condições para a Rede Globo se autorizar a colocar no ar, em horário (nem tão) nobre, uma produção ficcional com atores marginalizados e pobres?

No ano de 2003, o retorno do programa foi marcado pelo desenvolvimento das crianças em jovens: agora, Laranjinha e Acerola cresceram e passaram a freqüentar bailes *funk*, viajaram para Brasília e começaram a namorar. A escola segue aparecendo como cenário em que se desenvolvem as histórias, mas a partir de agora novos lugares “participam” dos episódios, tal como a praia de São Conrado, no Rio de Janeiro. O programa também modifica sua forma de exibição: em vez de ser apresentado durante uma semana inteira, passa a ser exibido nas noites de terças-feiras, durante cinco semanas. O horário de apresentação dos programas gira em torno de 22h30min e 23h. Vale destacar que o dia e o horário da semana (terça-feira, 22h30min) acaba por se tornar, naquele ano, uma data em que os programas de experimentação¹¹ são veiculados na Rede Globo (basta lembrar que o programa *Cena Aberta*¹² segue o *Cidade dos Homens*). Os programas de experimentação da emissora são também desenvolvidos pelo núcleo Guel Arraes, responsável pela direção de programas como *Os Normais* e *Sexo Frágil*.

Já no ano de 2004, as histórias vividas por Acerola e Laranjinha voltam à cena novamente reformuladas no dia de veiculação: em vez da terça, o programa é exibido em cinco sextas-feiras, entre os dias 24 de setembro e 22 de outubro. Devido à exibição do

¹¹ Denomino assim os programas realizados pelas produtoras independentes com quem a emissora de televisão mantém parceria; no caso, a O2 Filmes e a Casa de Cinema de Porto Alegre.

¹² *Cena Aberta*, programa dirigido por Regina Casé, propunha uma fórmula nova de programa, em que clássicos da literatura (nacional e internacional) eram representados por pessoas comuns, ao lado de atores consagrados da própria emissora.

horário político gratuito, a veiculação dos dois primeiros episódios da série passa a acontecer em um horário posterior às 23h; os três episódios restantes são veiculados por volta das 22h45min. Dois pontos nos chamam a atenção: primeiramente, a maciça propaganda que envolve as chamadas do programa, antecedendo em duas semanas a exibição dos episódios; e, em segundo lugar, os “efeitos” do retorno do programa nessa época do ano – ou os efeitos que podem estabelecer sobre outros programas da emissora.

O exemplo máximo pode ser conferido no programa *Domingão do Faustão* (exibido pela Rede Globo nas tardes de domingo) do dia 26 de setembro de 2004: o programa, que geralmente possui em sua fórmula a apresentação de atrações musicais “da moda” (tais como Titãs, Jota Quest, Capital Inicial – representantes do *pop/rock* nacional), nesse dia – lembremos que é o domingo que segue à exibição do primeiro capítulo de *Cidade dos Homens* da temporada 2004 – traz como atração musical o *funk*, incluindo o *dj* Malboro – que foi um dos personagens principais do episódio sobre o baile *funk* no ano de 2003 em *Cidade dos Homens* – e a dupla carioca Cidinho e Doca. A dupla cantou uma música bastante disseminada nos últimos dez anos, a qual fez sucesso também na voz da apresentadora Xuxa – que também aparece no programa, dançando e cantando ao lado do sambista Jorge Aragão e de atores do elenco de *Malhação* e *Senhora do Destino*¹³. Diz o estribilho da música (*Rap da Felicidade*):

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar (Mc Cidinho e Mc Doca)

O que interessa aqui não é nem o conteúdo da música, nem a interrogação da presença de Xuxa no programa, nem a *mélange* de convidados dançando timidamente o *funk* no palco do *Faustão*. Interessa, sim, questionar a presença de um ritmo mais “marginal” como

¹³ Dois programas da Rede Globo: o primeiro já foi citado no trabalho; o segundo é a telenovela do horário nobre.

o *funk*, ao se apresentar em uma tarde de “domingão” na televisão brasileira. Acredito que a veiculação do programa *Cidade dos Homens*, que, de alguma forma, já garantiu o seu espaço – ainda que parco e ínfimo diante de outros programas da emissora –, tem muito a ver com essa “permissão” global. Novamente recairíamos na questão: seria essa uma forma legítima ou domesticada de manifestação? Talvez possamos pensar na coexistência desses dois momentos, talvez possamos aceitar que, ao mesmo tempo em que a presença de programas como *Cidade dos Homens* na televisão legitima o discurso de um movimento social, também acaba por enquadrar qualquer espécie de manifestação desse mesmo movimento.

Eis um esboço para se pensar nas condições de emergência de um produto televisivo como *Cidade dos Homens*. Tentamos estabelecer, como destacou Foucault (2002), um “domínio de parentesco com outros objetos”, relações de semelhança, de diferença, de transformação, para que se pudesse dizer algo sobre o programa: eis as “condições positivas de um feixe complexo de relações”. Talvez essa seja uma das maneiras de se pesquisar a mídia no campo educacional: atentar para todas as relações possíveis coexistentes ao produto midiático, e a partir dessas relações, estabelecer um – ou mais – pontos de análise. É o que pretendo elaborar no seguinte capítulo do trabalho, em que procuro estabelecer aproximações entre o conceito psicanalítico de função fraterna e os estudos de mídia e educação.

3 FUNÇÃO FRATERNA: ENTRE SIMBÓLICO E IMÁGINÁRIO

No primeiro capítulo, tratamos das condições de emergência do produto televisivo *Cidade dos Homens*, a fim de “localizar” o programa na grade da televisão brasileira e de apreender modos pelos quais um programa diferencial como esse chega a ser veiculado por uma emissora como a Rede Globo de Televisão. Consideramos esse um trabalho fundamental, pois parte do pressuposto de que o objeto de pesquisa escolhido se traduz em uma rede complexa de relações com outros produtos e manifestações políticas e culturais de determinado tempo. Acredito que a maneira de apresentar o objeto empírico selecionado também aponta para a direção do tratamento teórico que vamos imprimir a partir de agora.

Neste capítulo, pretendo engendrar a questão de análise principal do estudo, no caso, o conceito psicanalítico de função fraterna, e relacioná-lo a outros conceitos do campo da psicanálise, questionando formas de visibilidade do laço fraterno na sociedade midiática. Perguntava-me, inicialmente, no projeto de dissertação, “... de que modos a mídia – entre tantas formas de veiculação, como a televisão, o cinema e a música – vem produzindo verdades acerca de nossas relações e formas de conviver?” e “... quais seriam então as possíveis formas de convivência fraterna na sociedade midiática?” (SCHWERTNER, 2004, p.10 e 12, respectivamente). Eram minhas perguntas iniciais, formuladoras do projeto de pesquisa.

Neste momento, permito-me algumas modificações nas perguntas, passando a tratar mais especificamente a temática e o programa selecionado, além de estabelecer como centro do estudo a mídia televisiva. Pergunto de que modo os programas de televisão propõem verdades sobre formas (jovens) de conviver e, ainda mais particularmente, quais as possíveis formas de convivência fraterna propostas no produto *Cidade dos Homens*?

Um dos objetivos da dissertação é apontar questões do laço fraterno, de convivência solidária e de cuidado com o outro, apresentados em programas de televisão. Apesar de toda uma conjuntura contemporânea (econômica, política e social) que prioriza aspectos individuais, que imprime modelos de relações cada vez mais intermediadas por objetos e imagens de consumo, acredito que há espaço – e demanda – para uma experiência do fraterno, nestes tempos de “sociedade do espetáculo”. Trato aqui da convivência fraterna entre jovens, por ser essa uma fase representativa da fratria, dos grupos que se reúnem a fim de compartilhar experiências e buscar afirmação longe da marca paterna (sociabilidade extrafamiliar), e também por constatar uma ampla produção televisiva (sem contar inúmeras revistas, programas de rádio, cinema) destinada ao público jovem. As duas questões fusionadas (laço fraterno e juventude na mídia) estão propostas no programa *Cidade dos Homens*. Uma análise inicial me permitiu perceber a qualidade da produção, o cuidado com o roteiro e o tratamento de questões que se aproximam de características que estou entendendo como similares às características da função fraterna.

Joel Birman (2000), ao discutir os laços fraternos na contemporaneidade, realiza um levantamento sobre a temática dos filmes apresentados no Festival de Cannes, no ano de 1999, e constata que

(...) cabe sublinhar que o afluxo de filmes novos e de diferentes origens que destaca a fraternidade como imperativo seria uma modalidade de oposição e de resistência que começa a se impor no campo do imaginário estético (BIRMAN, 2000, p. 204).

Assinalo aqui, juntamente a essa afirmação do autor, uma validade que se estende do cinema para a criação de novos programas de televisão que procuram destacar o laço fraterno e aponto *Cidade dos Homens* como um exemplo a ser analisado. Considerando todas as questões priorizadas no primeiro capítulo – sobre as condições de emergência de um programa como esse, acentuando a relação paradoxal entre apresentação de uma

manifestação legítima de nosso tempo e, paralelamente, a domesticação de um movimento político e social –, é preciso ainda salientar a importância de atentar para os estudos sobre mídia e educação, sobre mídia e a configuração de novas sociabilidades, especialmente entre crianças e jovens, especialmente em um país como o Brasil.

Na passagem dos seus cinquenta anos, a televisão, atualmente, se torna responsável pela organização tanto da comunicação quanto dos vínculos sociais da cultura: “... a presença da TV no cotidiano de grande parte da população mundial veio produzindo não apenas novas formas de sociabilidade como também uma série de efeitos sobre a subjetividade contemporânea” (KEHL, 2004, p. 87). Neste texto, a autora prioriza a discussão sobre o imaginário da violência como um dos efeitos que a TV propicia. Pretendo problematizar o primeiro dos pontos destacados por Maria Rita Kehl, aquele que envolve as formas de sociabilidade. Contudo, é evidente que não poderei tratar disso sem realizar uma discussão sobre os registros do Imaginário e do Simbólico – propostos por Lacan –, em relação ao conceito-chave do trabalho da dissertação: o conceito de função fraterna.

Passo, portanto, a discorrer sobre o (proto)conceito¹⁴ psicanalítico organizado sob a denominação função fraterna para, em seguida, localizá-lo a partir da ordem Real, Simbólico e Imaginário. Prossigo problematizando a apresentação da função fraterna no programa selecionado, contrapondo ao produto a experiência de 3 trabalhos de pesquisa que, a meu ver, possibilitam pensar a produção de fratria em termos de ação humana, tal como descrito por Hannah Arendt (2000).

¹⁴ Titulação sugerida por Maria Rita Kehl, durante a banca de avaliação da proposta de mestrado.

3.1 O mito da ordem primeva e a instituição da função fraterna

Investigado por uma fratria de autores e pensadores da área da psicanálise, o conceito função fraterna foi amplamente discutido no livro homônimo, organizado por Maria Rita Kehl (2000). O conceito nos remete ao mito da horda primitiva descrita por Freud (1913-14) em sua obra *Totem e Tabu e outros trabalhos*, composta por quatro ensaios que, segundo o autor, apresentam "... uma primeira tentativa de minha parte de aplicar o ponto de vista e as descobertas da psicanálise a alguns problemas não solucionados da psicologia social" (p. 17). Aqui acontece uma das primeiras interrogações de Freud acerca das relações entre o singular e o coletivo, que terá acentuada ênfase ao final da obra desse autor, mais especificamente nos livros *Mal-estar na civilização* e *Psicologia das massas e análise do eu*. O conceito de função fraterna pode ser organizado a partir daquilo que Sigmund Freud definiu como "psicologia social".

Antes de introduzir o mito, é preciso ressaltar a estrutura fictícia dessa narrativa, que o autor nos conta sob a forma de uma lenda. Luis Cláudio Figueiredo (2000) redobra nossa atenção para com a ficção:

(...) estes momentos míticos não devem ser entendidos necessariamente como se referindo a episódios "reais" passados ou futuros da humanidade e não é nestes termos que eles melhor servem à compreensão psicanalítica do homem e das sociedades humanas (FIGUEIREDO, 2000, p. 151).

O autor ressalta que tanto a paternidade quanto a fraternidade absoluta pertencem ao cenário mítico; portanto, estão fora dos tempos históricos. Declara, porém, que as duas formas de poder estão inscritas no "presente psíquico" de cada um de nós. Nesta medida, a alusão ao mito é importante pois diz respeito a esse presente psíquico, "... um *presente* constantemente instabilizado por aquelas forças contraditórias: a da regressão à dupla

‘proteção-terror’ sob a égide do pátrio poder e da autonomia solidária que se conquista na e pela fraternidade” (FIGUEIREDO, 2000, p. 151-152, *grifo do autor*).

Passemos, então, ao proclamado mito. Freud nos conta que, na horda primitiva, o pai – um pai tirânico e despótico – possuía plenos poderes sobre os filhos, sempre submissos, destituídos de qualquer tipo de poder, massa uniforme em seus direitos e deveres e, principalmente, nas proibições a que eram subjugados. Proibidos de terem acesso às mulheres da tribo, esses irmãos percebem que, individualmente, não conseguem triunfar sobre a potência paterna, investida que está de autoridade suprema.

No entanto, eles percebem que conjuntamente são capazes de destituir o pai desse lugar de poder e, conseqüentemente, ter acesso a todas as mulheres que lhes convierem, inacessíveis anteriormente devido à sanção paterna. A fratria de irmãos então se une e, num ritual canibalístico, matam e devoram o pai totêmico, acreditando com isso adquirir sua força e potência. Aos poucos, contudo, vão percebendo as conseqüências de seu ato, e a ambivalência de sentimentos toma conta desse momento: ainda que aliviada, essa fratria se sente culpada com o parricídio e passa a se preocupar com o que pode acontecer a partir daquele instante. Percebem que o pai tirânico, ao mesmo tempo em que os coibia de certos atos, também proporcionava proteção e segurança em relação aos perigos do mundo externo – e também protegia internamente cada um dos próprios irmãos. Agora que todos tinham acesso às mesmas mulheres, como seria a relação de rivalidade entre esses irmãos, além do desamparo proporcionado pela perda da garantia de segurança?

A partir desse momento, foi concedido aos irmãos o dom da palavra (pois antes era de exclusividade do pai a função da palavra), a possibilidade de trocas e, juntamente com a disputa, a rivalidade. Conforme Kehl (2003), os irmãos estão *condenados* à fala:

Antes de mais nada, para contar e contabilizar as diferenças que surgem a partir do momento em que deixam de ser massa indiferenciada de filhos e se

constituem como irmãos. Em seguida, para criar uma nova ordem em que outras instâncias de poder substituam o tirano (KEHL, 2003, p. 44).

Eis uma das definições que melhor caracteriza a função fraterna: espaço marcado pela horizontalidade, lugar de sujeitos que se contam enquanto iguais, mas sem deixar de lado marcas de diferença que propiciam trocas de experiência. Ainda que esse espaço traga consigo alguma espécie de confronto ou embate, não pode, por sua vez, ser comparado ao confronto que se estabelece no espaço da verticalidade, no embate entre uma autoridade e seu súdito, por exemplo. Os confrontos entre pais e filhos, que ocorrem freqüentemente, diferem do embate entre a fratria, pois esta última luta em posição de igualdade, entre sujeitos colocados em um eixo horizontal que não permite uma hierarquia de poder.

Voltemos ao mito da ordem primeva. Os irmãos, agora ouriçados diante dessa nova situação, que lhes confere vez e voz e também imensas possibilidades de destruição mútua, preocupam-se com seu destino – com o destino da fratria. E, para assegurar uma ordem, para se garantirem frente ao outro e frente ao pai que agora vira totem sagrado, instituem a lei do incesto – a mesma conferida pelo pai antes de sua morte. Da ordem da barbárie, de filhos bastardos regidos pelo desejo do mais forte ao protótipo de civilização, ao pacto instituído pelo grupo de irmãos: eis a transformação da horda primitiva em uma fratria que cria suas leis, garantindo a sobrevivência entre os irmãos, fazendo valer a instância paterna. Os irmãos acabam assim condenados a um “... trabalho *ético* sem descanso – sem *fim* pelo fato de não ter *origem* – que não é senão a própria reinvenção do *socius*, ou seja, à *política* – diria Arendt” (LAJONQUIÈRE, 2000, p. 71, *grifos do autor*).

E aqui entramos em um tema caro à psicanálise: o papel do pai – que está relacionado à função fraterna, uma vez que, conforme vimos acima, a função fraterna se institui a partir da função paterna. Freud estabelece em muitos de seus textos o quanto o pai é figura importante na constituição do filho, ocupando o lugar de fazer valer a lei do incesto,

apresentando regras ao filho. Mas é Lacan que amplia esse entendimento, a partir da inclusão do termo *função*, em um conceito que denominou função paterna, estruturante do ordenamento psíquico dos sujeitos. O termo “função” assume importância aqui, pois trata de problematizar a encarnação da figura de um pai.

Quando Lacan destaca a palavra função, nos diz que esta é uma posição que pode ser ocupada por vários sujeitos – e podemos retornar para os estudos da matemática, em que a função remete à relação entre as variáveis x , y ou z –, mas é preciso não perder um detalhe importante: há sempre algo de invariável na função, algo que não pode mudar. Antônio G. Cabas (1982) nos explica que a função é “... tudo aquilo que permite um determinado destino ou uso” (p. 49), independente da forma como é utilizado. O autor traz como exemplo as pernas de uma mesa, que servem para sustentar a tábua em posição horizontal: sua função independe da forma ou modelo dessas pernas, que podem ser “de estilo escandinavo, barroco, Luís XV”, mas o que importa é a função de sustentação. Joël Dor especifica mais precisamente o conceito de função paterna, naquilo que se relaciona à função:

De fato, nada pode garantir antecipadamente que esta encarnação corresponda seguramente à consistência de um pai investido de seu legítimo poder de intervenção estruturante do ponto de vista do inconsciente. Nesse sentido, por pouco que tenhamos entretanto que considerá-lo como um ser, trata-se menos de um ser encarnado do que uma entidade *simbólica* que ordena uma *função* (DOR, 1991, p. 13-14, *grifo do autor*).

Destacamos a função paterna como estruturante primário¹⁵ do sujeito psíquico, na função de representar a realidade e de fazer referência à lei da proibição do incesto, “... a qual é, portanto, prevalente sobre todas as regras concretas que legalizam as relações e trocas entre os sujeitos de uma mesma comunidade” (DOR, 1991, p. 16).

¹⁵ Cabe ressaltar que dessa estruturação primária também participa a função materna.

A função fraterna aparece então com uma importância secundária na estruturação do sujeito em relação aos desígnios da função primária – exercitados pela função materna e paterna –, mas não menos importante, e se caracteriza por produzir:

(...) um campo horizontal de identificações entre os semelhantes, secundárias em relação à identificação com o ideal representado pelo pai, mas essenciais, no sentido da diversificação que possibilita quanto aos destinos pulsionais que têm que ser constituídos pela vida afora (KEHL, 2000, p. 39).

O semelhante tem aqui uma importância fundamental: a de oferecer um campo de identificações diferenciado, possibilitando assim novas formas de experimentação. Com a figura paterna, há um campo de identificação vertical e limitado; com a figura da fratria, a identificação pode ser horizontal e variada. A lei paterna é autoritária e precisa; já a lei dos irmãos é criada por um conjunto de regras experimentais, com a possibilidade de serem feitas e refeitas (COSTA, 2000).

Retomemos a parte final da citação de Joël Dor (ver p. 43 desta dissertação), em que ele fala de uma “... entidade *simbólica* que ordena uma *função*”. Hugo Bleichmar (1984) refere função como “... uma organização caracterizada por posições ou lugares vagos que podem ser ocupados por personagens distintos” (BLEICHMAR, p. 18) e que só existe em relação ao outro personagem, como, por exemplo, o pai em relação ao filho. A função aqui é um significante, uma metáfora, algo que não fica reduzido às condições imaginárias pois propõe a fluidez das trocas, das substituições. A ordem simbólica é a ordem do significante, a marca da inscrição de algo, que indica “alguma coisa que é de outra ordem, que há uma transposição” (BLEICHMAR, 1984). O simbólico, dessa forma, caracteriza-se pela relação do homem com o significante. E, neste ponto do trabalho, introduzimos uma questão crucial para a pesquisa.

Seria possível falar em uma função fraterna nos produtos midiáticos, ou, mais precisamente, a partir de um programa de televisão como *Cidade dos Homens*? Como investigar algo da função fraterna, algo que esbocei em meu projeto de dissertação, a partir de imagens da televisão – roteiros elaborados e dirigidos, melodramas construídos em um determinado tempo e espaço? Haveria algo da função simbólica fraterna aí inscrito? Ou somente é possível caracterizar o discurso televisivo como um discurso do imaginário?

3.2 Constituição ternária: Real, Simbólico, Imaginário

Para Lacan, as instâncias psicanalíticas do Real, do Simbólico e do Imaginário são registros essenciais da realidade humana, constituintes imbricados um ao outro – porém muito distintos –, de forma que não há existência em separado de cada um deles (LACAN, 1953). A descrição, que aparece sob a forma topológica, ramo em que interessa a ligação dos elementos em uma geometria, já é bastante conhecida dos psicanalistas lacanianos. Versa sobre o “nó borromeano”¹⁶, topologia que apresenta três anéis entrelaçados entre si e cada anel corresponde a uma das três instâncias (Simbólico, Imaginário, Real). Roberto Harari, psicanalista argentino e estudioso da obra de Lacan, destaca que tal topologia se constitui em

(...) um instrumento idôneo para proporcionar uma hierarquia equivalente aos três registros. No recurso a essa estrutura, nenhum deles possui primazia sobre os restantes. Não há registro mais importante, e nenhum determina os demais (HARARI, 2002, p. 30).

Esse entrelaçamento possui uma característica diferencial: os anéis possuem entre si uma relação de amarragem tal que, se algum dos anéis é desfeito, os outros dois também

¹⁶ Expressão descrita por Lacan a partir de 1971/72, referente às figuras topológicas (nós trançados, com um modo de enlace muito particular) “... destinadas a traduzir a trilogia do simbólico, do imaginário e do real” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 541).

são desintegrados. Essas ordens ou registros – Lacan parece tratar as duas palavras de forma indistinta – formam a estrutura do sujeito do inconsciente.

Podemos tentar fazer uma breve distinção entre os três registros, embasados no dicionário de psicanálise de Roudinesco e Plon (1998) e no de Laplanche e Pontalis (1967), além do *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*, de Zimerman (2001). Além desses, valemo-nos de operadores de leitura sobre as obras de Lacan, tais como Vallejo e Magalhães (1981) e Roberto Harari (2002).

O registro do Imaginário é aquele em que, por excelência, se situa o eu. Tal registro aponta a necessidade da presença de um outro – a mãe, no caso –, a quem o sujeito se funde numa ilusão de completude. O outro oferece uma imagem de Eu Ideal, em relação à qual o sujeito produz uma similitude, identificando-se. A ordem do Imaginário remete ao Estágio do Espelho – também estudado por Lacan – fase em o bebê que se reconhece “... em uma imagem cativante e fascinante, frente à qual o eu fica capturado pelo fenômeno de uma equívoca ‘mesmidade’ ” (HARARI, 2002, p. 30). Jacques Lacan destaca que no Estágio do Espelho “... a só vista da forma total do corpo humano dá ao sujeito um domínio imaginário de seu corpo, prematuro em relação ao domínio real” (LACAN, 1986, p. 96). Nesta produção ilusória, não está incluído um lugar para a falta. Para Roudinesco e Plon, o imaginário se define “...como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo” (p. 371). Zimerman (2001) inclui as características de fusão e alienação nesse registro. Na ordem Imaginária, só há lugar para um sentido, as regras são estabelecidas de maneira cristalizada, imperativas e possuem um valor fixo. Por suas características de individualidade e particularidade e pela noção de imagem, ilusão e espelho, o Imaginário necessita de uma certa colonização de sentido, que é implantado do exterior e não exige justificativa.

O termo Simbólico é extraído da antropologia e reformulado a partir do sistema estudado por Lévis-Strauss e Ferdinand Saussure, para "... designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização" (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 714). Para que o sujeito tenha acesso ao simbólico, é preciso que a presença do outro caia e possa ser simbolizada – como aconteceu na ficção com o pai da horda primitiva, transformando-se em pai totêmico. O registro do Simbólico se caracteriza pela ausência, por algo que pode ser substituído por outro elemento, o que possibilita a simbolização: passagem/mediação pelo caminho do reconhecimento da palavra. Já não há mais a necessidade da presença do outro e a mediação implica algo do intervalo, do interdito, da parada, do silêncio. A ordem simbólica reconhece a distância entre "as palavras e as coisas" e traz consigo o primado do significante. Estruturar-se através do Simbólico significa suportar um deslizamento constante entre significante e significado. O sentido de deslocamento é aqui importante: não há fixidez rígida do laço palavra e coisa, tal como no registro do Imaginário. O Ideal de Eu é a marca do simbólico. No Ideal de Eu, pela própria impossibilidade de sua produção, permanece um traço de ideal, mas se inclui algo da diferença.

Já o registro Real se torna difícil de conceituar, pois "... não é objeto de definição, mas de evocação. Aparece no discurso enquanto comanda o desconhecimento" (VALLEJO e MAGALHÃES, 1981, p. 116). O Real talvez possa ser entendido como aquilo que não se consegue apreender, de origem Inconsciente, que escapa à simbolização, pois, em se tratando do registro do Real, não se fala do inconsciente como adjetivo, e sim como um sistema (portanto, o uso da palavra com a letra maiúscula). Roudinesco e Plon (1998) destacam que o termo é extraído da filosofia e do conceito de realidade psíquica de Freud e

designa “... uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar” (p. 645).

Apesar de estarmos sempre tratando dos três registros de uma forma imbricada, tentaremos agora nos ater ao registro do Simbólico e do Imaginário, a fim de investigar sua pertinência no discurso televisivo e, mais precisamente, na discussão que pretendemos estabelecer com o conceito de função fraterna. Segundo a psicanálise lacaniana, a produção de sentido se dá a partir do ponto de confluência do Imaginário com o Simbólico: é esse ponto que vai produzir sentidos para o humano, carregando consigo o paradoxo da fixidez e da fluidez, pois, ao mesmo tempo em que é necessária a estabilização de algum sentido, é preciso atentar para a fluidez dessa criação. Assim, é preciso atentar para uma produção de sentido que é sempre relacional, imersa em um interjogo estabelecido entre o registro Imaginário e o registro Simbólico (CABAS, 1982).

É importante destacar que a diferenciação entre Imaginário e Simbólico não deve ser entendida pela não-existência de articulação no registro Imaginário e por sua existência no Simbólico. É preciso pontuar que a diferença é marcada pela forma de organização, pelas características de articulação entre elementos (BLEICHMAR, 1984): a ordem Imaginária estabelece valores fixos à articulação, enquanto o ordenamento Simbólico não possui valor fixo e depende da articulação com outros elementos. Sintetiza o autor:

Um elemento pertence ao imaginário quando é algo em si mesmo, e ao simbólico quando adquire valor em relação a outros elementos, de modo que um elemento em si não é simbólico ou imaginário, mas depende do tipo de articulação em que entre (BLEICHMAR, 1984, p. 37, grifo do autor).

Se a ordem Simbólica é caracterizada pela mediação da palavra, pela ausência, pelo registro de algo que foi transformado e apreendido sob nova “roupagem”, estamos falando de função. Como discutimos anteriormente, a função é parte operante do simbólico, de algo que

independe de conteúdo, mas que exerce um papel invariante e essencial. Assim sendo, a função fraterna precisa ser apreendida como um conceito do registro do simbólico, como algo que é produto de relações, que se modifica a todo instante. O Simbólico é caracterizado pela mobilidade, por instâncias que não estão fixadas, que estão por se fazer, por vir a todo momento. Kehl (1991), em seu texto “Imaginar e pensar”, apresenta-nos o Simbólico como produto das relações humanas e de seus acordos, elaborados a partir das experiências e dos conflitos coletivos. As leis do Simbólico tratam o símbolo como algo arbitrário, humano, social e universal e, portanto, modificável.

A ordem Simbólica, dominada pela palavra, poderia ser paralelamente comparada ao conceito de ação humana, proposto por Hannah Arendt (2000), ao aliar as duas principais características pertinentes a esse conceito: a imprevisibilidade e o ilimitado. A ação humana, diz Arendt, só é possível através das relações entre os homens, inserida na “teia de atos e palavras” (p. 201). A ação humana desencadeia processos, revelando-se um espaço para o inusitado, na relação direta entre os homens:

Como a ação atua sobre seres que também são capazes de agir, a reação, além de ser uma resposta, é sempre uma nova ação com poder próprio de atingir e afetar os outros. (...) o menor dos atos, nas circunstâncias mais limitadas, traz em si a semente da mesma ilimitação, pois basta um ato e, às vezes, uma palavra para mudar todo um conjunto (ARENDR, 2000, p. 203).

A capacidade de simbolização pode ser então relacionada com a capacidade de ação humana, que por sua vez não se descola do conceito de natalidade, proposto pela mesma autora; isto é, a capacidade de começar algo que não existia antes, algo surpreendentemente novo. Podemos citar Kehl (2004), ao destacar uma das características da palavra enquanto lugar de instabilidade de verdades: a metáfora – e a metáfora como uma capacidade de produzir novos signos. Roudinesco e Plon (1998) atentam para o fato de o termo simbólico, tal como utilizado por Lacan, designar “... tanto a ordem (ou função simbólica) a que o sujeito

está ligado quanto a própria psicanálise, na medida em que ela se fundamenta na eficácia de um tratamento que se apóia na fala” (p. 714).

Como podemos então procurar identificar na mídia televisiva – no programa *Cidade dos Homens* – algo de uma função fraterna? Poder-se-ia dizer que existe algo de função (e, por sua vez, de simbolização) ou apenas falar em termos do Imaginário?

3.3 Sujeito da função fraterna: alguns exemplos

O sujeito da função fraterna é o sujeito da cultura (Costa, 2000), esse espaço privilegiado de circulação horizontal, que pode ser relacionado com o espaço da função fraterna, no qual os discursos se produzem mais espontaneamente. Este espaço constitui o das práticas de linguagem, das experimentações, das criações coletivas que se renovam no eixo horizontal. Como pensar na televisão apresentando formas de função fraterna, uma vez que esta parece ser apenas identificável na cultura, em um lugar em que é possível estabelecer relações horizontais? Como escapar a essa questão?

Talvez a solução seja aprofundar-nos ainda mais nela. No desenvolvimento dessa problemática, trazemos então alguns exemplos que podem auxiliar na compreensão do conceito de função fraterna. Para analisar no sujeito da função fraterna, lanço mão de três trabalhos de pesquisa, nos quais é possível perceber a relação entre juventude e função fraterna, conceitos importantes a esse trabalho e que estão no cerne da escolha do objeto empírico.

Lembremos do mito da horda primitiva, que trata de uma *passagem* da barbárie a um protótipo de civilização, e lembramos o quanto de esperança reside nas passagens, nos atravessamentos, do espaço privado ao espaço público, da juventude à idade adulta. Na juventude – assim como na passagem ao espaço público –, as identificações familiares se

tornam frágeis e há uma busca por inventar novos nomes do pai: produção de novos modos de expressão, renovação social dos pactos civilizatórios, re-criação da linguagem e constituição de um novo lugar de enunciação, criação de novos destinos pulsionais para o sujeito.

O primeiro trabalho a destacar é a dissertação de mestrado de Eliana Dable de Mello (2004), que entrevistou dezenas de jovens da agremiação estudantil da escola pública Júlio de Castilhos, localizada na cidade de Porto Alegre (RS). Já no início do trabalho a autora aponta para a relação entre a juventude e a fratria, tão importante nessa época de passagem:

Ser jovem pressupõe o abandono da posição de ser criança; e se, nas sociedades tradicionais, os rituais de passagem garantiam a economia simbólica na conquista de um lugar na comunidade dos adultos – através do oferecimento de papéis mais bem definidos – os dispositivos societários de hoje não garantem este reconhecimento e, portanto, impõem a cada um a solidão de um labor psíquico *vivido entre pares*, que busca sua inserção própria no social. (...) É no discurso que endereça aos seus semelhantes, portanto, que reside a aposta que o adolescente faz de ser reconhecida sua afirmação subjetiva. (MELLO, 2004, p. 05, *grifo da autora*).

Esses jovens alunos do grêmio têm em sua história a marca de uma constante luta política e a participação em movimentos políticos e sociais. Ali, o grêmio estudantil, composto por jovens alunos de séries diversificadas, é caracterizado pela autora com marcada preocupação política, iniciativas de cunho cultural, construção coletiva e orgulho de pertencimento à escola. Da passagem do espaço privado a um espaço público, os depoimentos dos jovens dão conta de “... uma apropriação subjetiva que faz com que cada sujeito valorize as nuances que demarcam o encontro da própria biografia com o campo coletivo”. A escola, assim, torna-se um espaço fundamental de encontro e convivência, ao se “... propor como *lugar de autorização e reconhecimento para o pensamento em sua potência crítica*, por vir embebido no caldeirão histórico que lhe fornece os ingredientes necessários para alimentar a ação coletiva” (MELLO, 2004, p. 148, *grifo da autora*).

O segundo trabalho focado é o livro de Janice Tirelli de Sousa, resultado de sua tese de doutorado em Psicologia na USP. O estudo versa sobre a relação entre os jovens e os movimentos de militância política nos anos 90. Como o próprio título aponta, *Reinvenções da Utopia* procura mostrar o uso do espaço público e coletivo como resposta para o enfrentamento do individualismo e traz depoimentos de jovens ávidos pela construção de uma ação participativa. Diversas formas coletivas de participação social são apresentadas, como o Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua (MNMMR), a União de Negros pela Igualdade (UNEGRO) e o Movimento Anarco-Punk (MAP), todos localizados no estado de Santa Catarina.

Os jovens militantes mostram preocupação constante com a desigualdade social e o tratamento desumano, além de protestarem contra a alienação, o consumismo e a massificação. Conclui a autora:

Os jovens urbanos analisados têm um *discernimento ético* que os diferencia e os aproxima da juventude revolucionária do passado. Isso os transforma em multiplicadores de uma nova ética que os distingue da forma de agir da sociedade, mas que pode significar a possibilidade de reinvenção da utopia. São poucos, como historicamente sempre foram, mas representam uma parcela de nossa juventude que tem a coragem de se envergonhar diante da violência, da injustiça social, da carência econômica, da discriminação; trazem consigo a capacidade de se mobilizarem e exporem sua indignação (SOUSA, 1999, p. 196).

O terceiro exemplo se refere ao grupo de *rap* nacional Racionais MC's, da cidade de São Paulo (SP), sobre o qual a autora Maria Rita Kehl escreve o último texto do livro *Função Fraternal*. O grupo musical prega uma filosofia de vida baseada na palavra, na consciência e na atitude, elementos fundamentais do *rythm and poetry* (de cujas iniciais se forma a palavra *rap*). A autora estabelece uma relação entre os "Racionais" (como normalmente são chamados pelos fãs) com os "manos" – como eles costumam se chamar –, definindo o

trabalho do grupo como um esforço civilizatório que se dirige à multidão a partir do lugar do semelhante.

Partindo desse princípio, eles recusam qualquer tipo de domesticação de seu movimento identificatório, principalmente ao se negarem a ir à televisão, ao negarem o rótulo de “ídolos” – cientes de que a televisão ocupa um lugar vertical de apagamento da condição de semelhante, promovendo a ocupação do lugar de mito. Procuram contrariar as estatísticas, ao criar “... um estilo de vida, uma fala própria, um lugar de onde se possa falar, sem repetir os clichês da publicidade” (KEHL, 2000, p. 222).

A autora nos apresenta a capacidade de simbolização do grupo musical, a partir das letras de suas músicas e da relação com os fãs, que também são “manos” como eles, estabelecendo aí algo da função fraterna:

O real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. Uma tarefa que, como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo (KEHL, 2000, p. 235).

Novamente retomamos a questão central colocada por este segundo capítulo: poderíamos localizar algo de simbolização – no sentido pensado por Lacan, já que é a partir de sua teoria que se organiza o conceito de função fraterna – no produto televisivo *Cidade dos Homens*?

Os exemplos citados acima ratificam a noção dos termos do registro Simbólico de Lacan, que destaca a necessária presença do outro, do reconhecimento do outro, das trocas propiciadas entre os sujeitos. Dessa forma, não poderíamos afirmar que o programa de televisão *Cidade dos Homens* apresenta uma função fraterna, uma vez que tal função, *stricto sensu*, só acontece a partir das relações humanas, das negociações entre os sujeitos, e se caracteriza pela troca da palavra, do diálogo, alcançando o *status* de condição humana (ARENDR, 2000) – principalmente na sua característica de imprevisibilidade.

O que podemos argumentar sobre o programa é a possibilidade de imaginarizar (através dos sentidos criados pelo programa e apresentados através da linguagem utilizada) uma força simbólica, a função simbólica fraterna. E arriscar a hipótese de que o programa lança mão de uma estrutura similar, homóloga à estrutura da função fraterna, que tem como pressuposto a importância da fala, a provisoriedade das certezas e a necessidade do laço, que está por se dissolver a cada momento (e por isso necessita de constantes negociações, pois as respostas e o enlaçamento são sempre provisórios). Defendemos a ideia de que a mídia televisiva, à sua forma, atualiza e recria uma estrutura homóloga à estrutura da função fraterna em *Cidade dos Homens*. Mas qual é essa forma de recriação? De que maneira o programa *Cidade dos Homens* fala sobre o laço fraterno? Com que linguagens? É o que pretendemos problematizar no próximo capítulo, ao investigar mais detalhadamente a linguagem da televisão.

4 LINGUAGEM DA TV: FORMAS DE FALAR DO LAÇO FRATERO NO PROGRAMA *CIDADE DOS HOMENS*

Até aqui apresentamos a idéia central do trabalho, que é problematizar a função fraterna no programa *Cidade dos Homens*, levando em conta o campo de estudos da Psicanálise, de onde provém aquele (proto)conceito. Anteriormente se discutiu acerca do programa e das suas condições de emergência e ampliou-se o conceito de função fraterna para problematizá-lo em relação ao objeto empírico da pesquisa. Nesse terceiro capítulo, retomaremos as discussões anteriores pensando mais propriamente no veículo midiático em que se insere o programa – a televisão. E, para tanto, abordaremos teóricos fundamentais e contemporâneos que estudaram profundamente esse meio de veiculação. Falaremos de autores como Theodor Adorno, criador da expressão “indústria cultural”, nos idos dos anos 40, momento em que a televisão ainda não fazia parte do cotidiano. Passaremos por estudiosos como Guy Debord, constatando a sociedade do espetáculo, até Stuart Hall e Susan Sontag, pensadores da cultura na contemporaneidade.

Cabe ressaltar, neste momento, que tais autores escreveram sobre teorias muito importantes e igualmente complexas. Assim sendo, não realizarei um estudo aprofundado de cada teoria, mas sim destacarei a contribuição de cada estudioso, a partir da articulação que pretendo estabelecer com o objeto de pesquisa, especialmente, como destaca o título do capítulo, a analogia que se estabelece entre as questões apontadas pelos teóricos em relação à linguagem própria da televisão, a partir do programa *Cidade dos Homens*. Na parte final, destaco os elementos de linguagem utilizados no produto midiático selecionado, iniciando uma breve análise, que se desenvolve no quinto capítulo da dissertação.

4.1 Televisão e indústria cultural

Na minha opinião, a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão (MACHADO, 2001, p. 12).

A citação acima encontra-se no prefácio do livro *A televisão levada a sério*, de autoria do professor Arlindo Machado. Em resposta à pergunta “Pode-se amar a televisão?”, o pensador sugere uma atenção aos produtos audiovisuais de qualidade presentes na mídia televisiva contemporânea. E propõe analisar seriamente – como o próprio título defende – as imagens da televisão, responsabilizando todos os envolvidos no processo (produtores, consumidores, críticos e formadores) a transformar o discurso “estacionário ou conformista” (p. 12) sobre televisão e seus produtos.

Discutir sobre televisão, seus processos, seus programas, seus produtores, é atividade que se realiza desde o início de sua criação, quando muito, décadas e décadas antes de sua invenção, em carta de Olavo Bilac (datada de 1904) que versa sobre um novo meio de comunicação: o cronófono, mistura do fonógrafo e do cinematógrafo. Bilac, em sua carta, diz espantar-se com a velocidade da vida moderna, que é “... feita de relâmpagos no cérebro, e de rufos de febre no sangue”. O jornal do futuro, prossegue Bilac, para

(...) atender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas – [talvez] seja um jornal falado, e ilustrado com projeções animatográficas, dando, a um só tempo, a impressão auditiva e visual dos acontecimentos...” (BILAC, 1904 apud BUCCI, 2004, p. 28).

Destacamos aqui um crítico da teoria da comunicação, Muniz Sodré, que há 30 anos discute a participação da televisão na cultura. Para o autor, a mídia televisiva não pode ser

entendida como uma cultura, como um processo legítimo de criação que produz efeitos sobre os sujeitos, merecendo sérios estudos ou problematizações. Vejamos o que nos dizia Muniz Sodré, no final da década de 70, sobre a televisão.

Do ponto de vista das necessidades imediatas do mercado capitalista, o primeiro ponto observável dessa engenhoca tecnológica, capaz de hipnotizar cotidianamente centenas de milhões de pessoas com imagens cinéticas, é a sua maior superfluidez. Realmente, a televisão não surgiu para responder a uma *necessidade* real de comunicação por imagens. (...) Surgiu diretamente do meio técnico, como resultado da crescente autonomia dos bens eletrônicos (do mercado) com relação às reais carências humanas. A televisão é uma técnica, um eletrodoméstico, em busca de necessidades que a legitimem socialmente. (SODRÉ, 1981, p. 14, *grifo do autor*).

Para este autor, em contraposição à postura de Arlindo Machado, a televisão não engendra nada novo, não passa de um aparelho eletrônico emissor de *imagens cinéticas*, uma tecnologia do mercado capitalista. Isso não deixa de ter uma certa dose de verdade, mas se torna um discurso irrisório ao se pensar a televisão em nossos tempos. Para tanto, apresento a idéia de Eugênio Bucci (2004), para quem a televisão não se desliga de suas relações com o aparelho capitalista monopolizante de poder, mas ele também não desconsidera a força que os telespectadores imprimem cada vez mais nas produções televisivas. Bucci amplia a discussão ao tratar a televisão como um processo de conformação do espaço público na atualidade.

Ainda hoje a televisão é debatida segundo uma concepção que a reduz a uma transportadora de conteúdos, uma passagem entre um emissor e um receptor. Mais ou menos como um envelope, um carteiro ou um fio de telefone. O maior problema dessa concepção é que ela ajuda a esconder ou a camuflar a função fundante dos chamados meios de comunicação, sobretudo dos meios eletrônicos: a de constituir e conformar o espaço público (BUCCI, 2004, p. 30).

O espaço ocupado pela televisão na atualidade excedeu em muito o lugar de entretenimento ou informação que a princípio lhe era delegado – e também, como vimos,

muito criticado. Hoje, para além de um *locus* pedagógico, a “telinha” (que pode ser grande, pequena, enorme, plana, de cristal líquido) propõe formas de desejar, apresenta modelos de identidade, assegura companhia durante as 24 horas do dia para crianças, jovens e adultos. A já famosa “babá eletrônica” segue firme em sua tarefa de entreter e, juntamente com esta função, acaba também por configurar novas formas de sociabilidade (KEHL, 2004), formas de relações sociais a que “... ela (TV) induz a partir de sua sistematicidade operacional” (SODRÉ, 1981, p. 21).

Nestes tempos modernos, em que a convivência social se torna cada vez menos suportável, de que forma a televisão configura sociabilidades? A banda desenhada¹⁷ de *Charlie Brown*, da autoria de Schulz, revela uma ironia bastante presente em nossa “sociedade televisiva”: os espaços de encontro entre as pessoas se tornam menos valorizados do que o espaço de encontro com a televisão.



A televisão ocupa a esfera pública na contemporaneidade, torna-se espaço de reconhecimento público e também espaço de expressão de si mesmo: eis a televisão mostrando desde os mais recônditos e obscuros limites da privacidade até a pluralidade e multiplicidade do humano – e faz isso de formas diferentes, em programas diferentes, com linguagens específicas. Eugênio Bucci (2000) propõe a televisão como um espaço público, de

¹⁷ Tira em quadrinhos publicada no Jornal *O Sul*, de Porto Alegre (RS), em 22 de maio de 2002, p. 08.

unificação imaginária de nossa identidade nacional, mas também como lugar de exibição da intimidade:

Ela (TV) é a assembléia permanente do Brasil – que lança faíscas sobre os guetos escuros e que por eles é às vezes assaltada. Ela também deixa que sua luz escorra para as privacidades (os bastidores, as alcovas e as ruelas que existem na periferia da grande assembléia) e ensina o telespectador a desfrutar de intimidades que ele mal sabe que existem (BUCCI, 2000, p. 13).

As contradições fazem-se presentes mesmo nesse espaço. A TV não é homogênea, pois, ao mesmo tempo em que produz padronizações de formas de ser e de viver na contemporaneidade, formatando modelos de identidade, possibilita, ao propor multiplicidades, a emergência de algumas diferenças, de pontos de resistência.

Há que se destacar que o acesso às imagens é democrático. A televisão, na sua forma de distribuição de imagens, é democrática, por estar sempre presente, por ser uma peça do ambiente familiar, cada vez mais presente e numerosa nos lares do Brasil. Porém, o acesso ao consumo dos produtos veiculados por tais imagens é destinado a poucos, quer dizer, é acessível apenas para alguns. Tal constatação já era prevista por Theodor Adorno em 1947, três anos antes da criação da televisão. Dizia Adorno: “A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete” (p. 177).

Crítico da cultura, Adorno introduz uma teoria da história e da sociedade no momento pós-guerra, em que a queda dos ideais do iluminismo liberal é decretada e se promove a ascensão da indústria cultural. Para o autor, os produtos culturais (no caso, filmes de cinema, jornais e rádio) paralisam a imaginação e a espontaneidade ao requerer rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, que acabam por ser processos automatizados pelas pessoas. Adorno, juntamente com os outros representantes da Escola de Frankfurt, denuncia a reificação do homem como sujeito pensante, já que o

objetivo da indústria cultural seria desabituar as pessoas do contato com a subjetividade (ADORNO, 1978). E, de forma áspera, conclui:

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada (ADORNO, p. 190).

Há o convite feito pela indústria cultural para uma identificação entre as pessoas, que, segundo o autor, prontamente é desmentida. Creio que as referências presentes no texto, já clássico, são importantes de se estudar. Entretanto, considero que é necessário ir além, problematizar as críticas em relação ao nosso tempo presente.

Há muito se discute sobre a influência da televisão em crianças e jovens, há muito que se denuncia o mal-estar promovido pela banalização da violência na televisão e a demonização sobre os programas veiculados pelas diferentes emissoras já se tornou lugar-comum em escolas e consultórios. O mais difícil é complexificar essa discussão, ir além da dicotomia binária – e por isso redutora – do debate “influencia-não influencia”. Trata-se de, como sugeria Rosa Fischer (2001), “fruir e pensar a TV”, não tomá-la como única responsável dos males que afligem o mundo, como influência negativa e devastadora na vida de crianças e jovens “em formação”. Deve-se, sim, problematizá-la como legitimadora de discursos dominantes, como aquela que autoriza e repete os discursos da ordem vigente. E os repete à sua maneira, na sua linguagem, em cortes e edições espetacularizados, sob um pano de fundo musical cuidadosamente selecionado. Stuart Hall chama atenção para uma certa pasteurização que se pratica atualmente sobre os movimentos da cultura popular – algo que é diverso e múltiplo em sua origem. O autor destaca a cultura popular como forma dominante da cultura global, lugar de mercantilização das indústrias e da tecnologia dominante.

Ela (cultura popular) é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para a sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais, às vezes até sem qualquer comentário. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação (HALL, 2001, p. 153).

Podemos, assim, desenvolver a discussão para a televisão e pensar nesse outro espaço ocupado pela TV, o de criador de linguagem e de formas de mostrar e visibilizar determinados acontecimentos. Retornamos à discussão que perpassou os dois primeiros capítulos, sobre a “antropofagia” da televisão, sobre a legitimação de discursos e sobre o lugar de poder assumido pelos produtores e financiadores dos canais de televisão. Não há como negar que a televisão participa do pano da cultura, das práticas falantes, da renovação do repertório – características daquilo que denominamos eixo horizontal. Porém, é também um veículo de relações verticais, que exige alta tecnologia e concentra uma enorme quantidade de renda na sua produção. A televisão “fala” de um lugar de autoridade e não pode ser colocada no lugar das trocas fraternas.

Há que se atentar para a produção de determinados sentidos a partir da linguagem televisiva, atentar para a construção de um certo tipo de formas de falar/mostrar que produz algo no telespectador: Se pensarmos mais especificamente no programa *Cidade dos Homens*, perguntamos de que forma se fala ali sobre o laço fraterno: quais os modos de produção do fraterno na linguagem televisiva? E apontamos algumas possibilidades a partir da análise construída por esta pesquisa: o programa apontaria para a convivência fraterna ao apresentar o efeito de real, autenticando a imagem tal como um formato documental? Ou remeteria ao fraterno através da narração dos personagens principais, que comentam sobre os acontecimentos da trama? Talvez fosse possível estabelecer uma ligação com algo da função fraterna ao utilizar o recurso da narração em *off* e na primeira pessoa, ou seja, da

presença apenas das vozes dos personagens na cena, falando sobre si mesmos, pensando sobre o próprio pensamento? Ou, quem sabe, mostraria possíveis formas do laço fraterno apresentado através dos cortes rápidos, velozes, das edições sonorizadas? Pois todas estas hipóteses fazem parte do trabalho de análise – desenvolvido mais densamente no próximo capítulo –, mas também remetem à estrutura do programa, a formas de linguagem identificadas em Cidade dos Homens e que serão investigadas a partir de agora.

4.2 Autenticidade das imagens: discussão entre real¹⁸ e ficção na sociedade do espetáculo

Em cada município constroem-se grandes casas em que as mentiras são reunidas e expostas, as chamadas bibliotecas. Poderíamos chamá-las também de 'laboratórios de mentiras' ou coisa parecida. Mas o melhor de tudo talvez fosse chamar as bibliotecas de 'depósitos de fatos e lorotas'. É, pois nem tudo o que se diz nos livros é mentira. Podemos até mesmo encontrar no mesmo livro, lado a lado, a verdade e a pura fantasia, e às vezes é difícil distinguir o que é uma coisa e o que é outra. E também muitas coisas que são a mais pura verdade são tão inacreditáveis que parecem mentiras ou invenções malucas (GAARDER, Jostein e HAGERUP, Klaus, 2003, p. 28).

No relato da personagem Berit Boyum, jovem norueguesa, criada por Jostein Gaarder e Klaus Hagerup, há uma discussão bastante presente na contemporaneidade e da qual é bastante difícil nos esquivar. Problematizar realidade e ficção, seja em imagens literárias, fotográficas, cinematográficas ou televisivas, torna-se um árduo trilhamento.

¹⁸ Nesse momento do trabalho, não utilizo o termo Real, tal como estudado por Lacan. Trato aqui de realidade na qualidade ou condição daquilo que se aparenta com o real cotidiano.

Definir limites detalhados entre um e outro pode se traduzir em uma tarefa impossível, pois, como destaca a personagem, “... muitas coisas que são a mais pura verdade são tão inacreditáveis que parecem mentiras”. O que seria pura criação, invenção, “lorota”? E o que seria fato, acontecimento? De que forma tais gêneros (realidade e ficção) são retratados em pinturas, no cinema, na TV?

Susan Sontag, pensadora contemporânea, falecida no final de 2004, faz-nos pensar na complicada trama entre realidade e ficção, estabelecendo relações com nossa reação “diante da dor dos outros”. Ao analisar imagens de fotos sobre as guerras, de mortos combatentes, de soldados fuzilados, de corpos e paisagens destroçados, pergunta-se como somos convocados, na atualidade, a reagir a tais imagens. Informa-nos que a partir da Guerra do Vietnã e até os nossos dias (acrescento: ainda mais neles), fomos inundados por uma “teleintimidade com a morte e a destruição”, transformando destruição em entretenimento. Segundo a autora, “... batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico” (SONTAG, 2003, p. 22). As guerras – conflitos políticos e territoriais – acabam por se transformar em espetáculos, uma espécie de *show* de horrores ou então como os *snuff movies*¹⁹, filmes em que o cenário e as ações criados são “invadidos” pela realidade, com requintes de crueldade. A guerra, aquilo que está acontecendo em algum lugar do mundo, é transmitida ao vivo, como se fosse algo preparado para isso. Voltamos então ao *imbróglio* colocado inicialmente: isso é real ou ficcional?

A questão da autenticidade da imagem também é algo a problematizar. Sontag aponta para as discussões sobre a veracidade de uma fotografia de guerra, ao mostrar quantas fotos foram “montadas” pelos fotógrafos e mundialmente conhecidas como um “retrato dos

¹⁹ *Snuff movies* são filmes pornográficos, repletos de cenas sado-masoquistas em que culmina com a morte dos atores-personagens. Para maiores detalhes, ver ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo a deserto do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

horrores da guerra”. A questão da “subjetividade do criador de imagens” é por ela revolvida: torna-se difícil pensar em uma imagem pura, apenas registrada neutramente, sem a posição daquele que, na verdade, a construiu – selecionou a cena, escolheu o ângulo, remeteu o “tiro”²⁰ a uma determinada direção: “Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça” (SONTAG, 2003, p. 26). A imagem, para ser considerada como autêntica, precisa evocar algo do “natural”, da simplicidade e do realismo; não pode lembrar uma montagem ou qualquer elaboração da luminosidade – ela precisa mostrar o que realmente “aconteceu”, sem farsas.

Uma discussão muito recente na mídia internacional tem abordado a questão da “paixão pelo real” nas imagens televisivas: aponta-se o enorme destaque das imagens de cenas cotidianas, de imagens da “vida como ela é”, que proliferam em todo o mundo. Torna-se incontestável a capacidade de essas imagens capturarem um público amplo, cada vez mais sedento por programas que mostrem algo do comum, do banal, em que possam reconhecer-se. Exemplos típicos desse tipo de produção podem ser descritos pelas mais diversas formas de *reality shows*, apresentados nos mais diversos canais de televisão do mundo – sob as mais diversas roupagens. Programas que acompanham a vida de pessoas encerradas em uma casa, de personalidades que expõem sua vida familiar em 24 horas de convivência, de pessoas que se propõem a mudanças radicais em seus corpos e em seus comportamentos e que são capturadas nos mais íntimos espaços de sua vida. *Shows* da realidade: misto de realidade e ficção – cremos que muito mais ficção do que realidade –, mas entendidos como “a” realidade acima de tudo.

²⁰ Refiro-me aqui a uma brincadeira entre a tradução de *shot* do inglês para o português: verbo que serve para designar tanto o disparo de uma arma de fogo quanto para o disparo de uma foto (“tirar” ou “bater” uma foto, em português).

Ao analisar os nove episódios do programa *Cidade dos Homens*, deparamo-nos com um elemento da linguagem audiovisual que não pode ser ignorado e que remete à discussão que estamos realizando: a inserção de cenas “reais”, gravadas em uma câmera que possui outro tipo de película, que nos passa a sensação de algo que aconteceu, que não foi “ficcionalmente construído”, atestando uma certa veracidade. O que tais imagens vêm nos dizer sobre a “paixão pelo real”?

Tal elemento da linguagem televisiva antecipa um dos pontos de análise do programa: a inserção de cenas “reais” na estrutura do melodrama. Como falar de questões pungentes e atuais da sociedade brasileira em um programa ficcional, sem incluir cenas da “vida real”? Em um dos episódios (“A Coroa do Imperador”), entremeado à história que é narrada, aparece um momento criado pelos diretores, filmado como se fosse por uma “câmera caseira”: os atores que interpretam os personagens na ficção conversam a respeito da violência na favela. São imagens chocantes, que falam de uma história real, com pessoas reais – quem fala ali são os meninos-atores, não os personagens –, que acontece todos os dias em favelas de grandes cidades como o Rio de Janeiro. Posteriormente, na próxima seção, o exemplo citado será analisado.

Há também inúmeras cenas curtas, espécies de quadros do programa, que também podem ser caracterizadas por “imagens caseiras”. Não envolvem personagens, e sim momentos da trama, em que tal imagem é utilizada. Como exemplo, citamos um capítulo em que Acerola está parado em uma ruela da favela, olha para os casebres de madeira e vemos a imagem de esgoto a céu aberto, lixo acumulado em volta das ruas. Nesse momento, por uma fração de segundos, a imagem se torna “caseira” e uma ratazana aparece se equilibrando em meio ao lixo.

Definir ficção e realidade pode não ser uma tarefa das mais complicadas; no entanto, estabelecer essa diferença nos programas televisivos torna-se cada vez mais difícil: são

tênuos os limites que separam os elementos de realidade e os de ficção em uma produção televisiva. Falar em uma sociedade que tem uma “paixão pelo real” e em uma “sociedade do espetáculo” não constitui um discurso contraditório, e sim a face de uma mesma moeda. Confuso? Sim, mas procurarei explicar melhor.

Guy Debord, marxista declarado, estabeleceu uma relação direta entre mídia, consumo e espetáculo, ao declarar que a convivência entre as pessoas na contemporaneidade passa por uma relação mediada por imagens. E destaca que convivemos em total dependência do espetáculo: necessitamos dele para sobreviver e para nos relacionarmos. O autor revela a primazia da relação econômica sobre a realidade social, acrescentando um incomum sentido à dicotomia ser x ter. Para Debord, em nossas relações pessoais, ultrapassamos há muito a idéia de ser para ter. O que importava e tinha valor era aquilo que se tinha, e não o que se era. Agora, defende o pensador, já se implodiu a própria idéia de posse como valor e valorizamos o que se *parece ter*: o fundamental é a aparência, a imagem. No percurso de *ser* para *ter* e depois de *ter* a *parecer ter*, a sociedade do espetáculo se concretiza²¹.

Tudo se transforma em espetáculo mediado por imagens: a unidade que falta à vida acontece nas (e pelas) imagens. Somos convidados a participar do espetáculo, crer, apreciar, chamar por ele. Porém, com esta espetacularização da imagem, acaba por se perder a dimensão humana e singular dos sujeitos. Sua tese parte do princípio de que a sociedade do espetáculo separa o homem dele mesmo, desvinculando-o da sua história. Assim, a sociedade do espetáculo acontece no agora e se caracteriza pelo imediatismo, o que acaba por “economizar a experiência”. Assim sendo, a paixão pelo real se converte em imagem para a sociedade do espetáculo apreciar: eis a aproximação de pólos que, a princípio, parecem tão distantes.

²¹ A propósito, essa foi uma temática abordada pelo terceiro episódio da microssérie no ano passado.

Kehl (2004), ao relacionar Debord e Adorno, traz a preocupação de ambos os autores, ainda que em épocas distintas – Adorno em 1940 e Debord em 1960 –, a respeito dos efeitos da expansão da indústria cultural sobre a subjetividade contemporânea, efeitos esses que, enfatiza a autora, dizem respeito ao laço social.

Maria Rita Kehl segue defendendo a idéia de que em nossa sociedade televisiva o que acontece é a desintegração do laço social em uma massa uniformizada. O trabalhador se transforma em consumidor, ainda que consumidor apenas das imagens ofertadas. Seria essa uma captura do sujeito pela imagem?

Slavoj Žižek, pensador contemporâneo, radicaliza a relação entre imagem e realidade, ratificando as questões levantadas por Debord: “Não foi a realidade que invadiu a nossa imagem: foi a imagem que invadiu e destruiu a nossa realidade (ou seja, as coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade)” (ŽIŽEK, 2003, p. 31).

4.3 Diante da dor real dos outros: a favela na sala de jantar

A partir da discussão iniciada acima, passamos a pensar na questão propulsora desse tipo de linguagem – a “imagem caseira” – nos programas de televisão, mais propriamente no produto *Cidade dos Homens*. Ao assistirmos a um telejornal ou mesmo a um documentário em um canal de televisão, deparamo-nos com muitas imagens capturadas por câmeras em ação, que acompanham os acontecimentos do mundo “ao vivo” em um determinado momento. De alguma maneira, eles “aconteceram”. Essas reportagens, porém, estão sempre incrementadas por efeitos como a sonorização, o corte – mais brusco ou mais suave, às vezes quase imperceptível –, o *close-up*, as diferentes tomadas das câmeras, o que acaba por imprimir um toque melodramático em sua estrutura. Realidade com toques de ficção.

No momento em que nos sentamos para assistir a um programa fictício, como uma telenovela ou uma minissérie – em que lemos frases como “essa produção é uma obra fictícia, qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais é mera coincidência” –, estamos diante de uma trama construída, elaborada por um ou vários autores, que nos contam uma determinada história. Mas nela também verificamos uma irrupção do “mundo de fantasia”, a partir de cenas que são ali inseridas e que parecem ser um “chamado à realidade”, como que para mostrar que também ali não sabemos onde estamos. Ficção com mesclas de realidade.

As últimas telenovelas exibidas mostram-nos personagens da trama envolvidos em passeatas pela paz, campanha efetivamente realizada pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Em outro canal, uma novela acompanha “ao vivo” uma cirurgia plástica realizada em uma jovem, que não é atriz, mas sim uma pessoa que foi chamada pela produção para submeter-se a mudanças no seu corpo e ser “monitorada” pelos telespectadores²².

Paralelamente, os telejornais apresentam suas reportagens como uma forma de ficção: trilhas sonoras embalam o choro comovente de uma mãe que perdeu sua filha em um acidente, ao mesmo tempo em que uma câmera capta o olhar doloroso e a expressão sofrida daquela mulher. Ou, então, um carro tombado em uma estrada tem sua imagem multiplicada por cinco câmeras diferentes, incluindo uma tomada aérea: a cena é a mesma, mas a movimentação das câmeras, a sonorização e a iluminação transformam o acontecido em espetáculo.

Em relação à linguagem do programa, há um ponto a destacar: apesar de ser originalmente um programa de ficção, em todos os capítulos do seriado *Cidade dos Homens* (tanto do ano de 2002 quanto do de 2003, mais timidamente nos episódios do ano de 2004),

²² Falo aqui das novelas “Mulheres apaixonadas” (Rede Globo) e “Metamorfose” (Rede Record), respectivamente.

chama atenção o fato de a trama ser entrecortada por imagens que destaquei como “imagens caseiras”. Ou seja, imagens captadas por uma câmera amadora, que transmite cenas com a impressão de que são “ao vivo”, de que estão acontecendo naquele momento, de improviso; enfim, uma cena que se afigura como “real” – e não mais como ficcional. Pensamos o quanto neste seriado, justamente por tratar de assuntos tão urgentes em nosso país – como a pobreza, a miséria, a violência urbana, o tráfico de drogas, o preconceito racial –, parece ser necessário trazer um pouco do factual, de imagens mais “reais”, para que tais acontecimentos não apareçam apenas como ficção. Consideramos não ser possível apresentar tais temáticas apenas em caráter ficcional, mas ser necessário inserir ali “toques” de realidade.

A própria denominação da emissora em relação ao gênero do programa caracteriza-o como uma ficção com mesclas de humor e realidade. E aqui “realidade” parece referir-se a um novo tipo de classificação de programas: *Turma do Gueto*²³ também marca a presença da realidade, do cotidiano em seu produto, propondo ali uma “viagem do televisor à rua”²⁴. Em reportagem recente, a revista *Istoé* destaca a inédita produção de *sitcoms* brasileiros, que teriam como diferencial a presença de negros e pobres nos papéis principais, destacando que se trata de uma “comédia da vida real”²⁵.

No programa, há o uso intenso daquelas imagens acima citadas, que remetem a uma autenticidade comprovada pela qualidade da imagem: as cores são mais distorcidas (em um tom mais azulado), a imagem é tremida, não há um foco bem definido, o *zoom* “brinca” entre um ângulo e outro. Constituem imagens caseiras, brincadeiras com a câmera: em um dos episódios (“Dois para Brasília”, do ano de 2003), a dupla Acerola e Laranjinha recebe uma câmera de vídeo para filmar a entrega de uma carta ao presidente. Todo o capítulo “brinca”

²³ Programa da Rede Record, referido no primeiro capítulo desta dissertação.

²⁴ Informação retirada do site do programa: www.turmadogueto.com.br

²⁵ Ver reportagem de Camilo Vanucchi na revista *ISTOÉ* (14 de julho de 2004).

com as imagens, remetendo ora a uma, ora a outra, e algumas vezes até confundindo dois tipos de imagens: a do seriado (imagem mais organizada, produzida com uma técnica mais apurada, preocupada com os detalhes de *zoom*, *close-up*) e a da câmera dos meninos (imagem com a coloração menos nítida, tremida, “caseira”). Esse último tipo de imagem, talvez por ser mais imperfeita, transfere consigo uma idéia de ser mais espontânea e por isso mais “real”.

É importante, contudo, destacar que as duas imagens recebem um tratamento cuidadoso e “pertencem” ao seriado, ou seja, trata-se de ficção em ambos os casos: nenhuma delas é uma imagem da realidade. O que acontece é a utilização de recursos diferentes, o que produz efeitos de uma imagem “suja”, captada diretamente de uma situação “real” (aquela que denominei “imagem caseira”), e de uma imagem mais “límpida”, assumidamente de ficção. Ambos os tipos de imagem configuram técnicas de narrativa de programas ficcionais.

Chegamos, assim, ao ponto de análise que mais interessa: por que, em uma produção do tipo ficção, torna-se importante inserir essas imagens “reais”? O que esse elemento de linguagem vem acrescentar à produção? Seria essa uma forma de trazer, conforme especificado no subtítulo, a favela para a sala de jantar, sem maquiagens, sem truques, “a realidade como ela é”? Como já foi dito anteriormente, parece interessante notar o quanto essa “paixão pelo real” e a “sociedade do espetáculo”, apesar de promoverem idéias paradoxais – em um primeiro momento – podem ser entendidas como duas faces de uma mesma moeda. Tentaremos exemplificar isso com a cena citada anteriormente sobre os meninos-atores falando da violência nas suas vidas, no programa *Cidade dos Homens*.

Em certo momento do episódio “A coroa do imperador” (2002) – o primeiro da microssérie –, Laranjinha e Acerola estão desesperados, pois precisam entregar um remédio para a avó de Laranjinha, mas os traficantes não liberam a escada, que seria a única

passagem para a casa da avó. Após inúmeras tentativas, os meninos resolvem ir até a casa de um de seus amigos, que mora ao pé do morro. Na casa do amigo, está reunido um grupo de meninos, todos jogando videogame – a tela da TV é apresentada algumas vezes, na tela aparecem lutadores com armas de fogo, que atiram sem parar: fogo, sangue e mortes são a tônica da brincadeira. Uma voz em *off* grita: é a mãe do menino, que pede para ver a novela e ordena que os meninos desliguem o videogame. Eles colocam então em um telejornal, o *Jornal Nacional*, e as cenas mostram imagens de tanques andando pelas ruas destruídas, e, em seguida o apresentador mostra a Faixa de Gaza em um mapa: momentos de confusão entre ficção e realidade. Ao mesmo tempo em que os personagens falam sobre a guerra do morro na TV, eles vêem imagens da guerra entre árabes e judeus, assistem ao “piscinão de sangue” (como diz um dos garotos), achando que é uma reportagem de tiroteio na favela. As falas dos meninos se confundem com as imagens da TV: um menino conta que um amigo deles, “aquele que jogava futebol contigo”, morreu no tiroteio dessa tarde, e que a mãe dele ficou tão desesperada que quase arrancou os cabelos. Corte rápido: na TV, imagens de uma mulher coberta pela *burka* chorando copiosamente, abraçada ao corpo de um menino.

É a partir desse momento que as imagens “caseiras” aparecem: os meninos conversam entre eles sobre as mais violentas cenas que já presenciaram, inclusive a morte de parentes muito próximos. Como César Charlone (roteirista e também diretor de alguns capítulos da microssérie) destaca, ao falar sobre a gravação dessa cena (na parte dos “extras” do DVD *Cidade dos Homens 2002*, em que há depoimentos dos diretores), ele disse ter lançado a idéia aos meninos e deixou a câmera ligada, filmando os depoimentos – já não mais dos personagens, mas dos atores. Trata-se de uma cena bastante confusa – pois muitos falam concomitantemente –, e, ao mesmo tempo, tocante: escutam-se os depoimentos desses meninos, devidamente identificados (através de nome, sobrenome,

profissão e idade, respectivamente) falando sobre uma guerra que vivenciam dia-a-dia.

Reproduzo na página seguinte um trecho dessa cena²⁶:

Emerson Gomes, ator, 13 anos: Nesse dia morreu três caras ao mesmo tempo. Ele tomou um só e ele caiu, os polícia mataram ele. Outro que morreu junto com ele tomou uma rajada na cara e saiu essa parte aqui toda do rosto dele (faz o contorno do rosto com o dedo indicador) e ele ficou sem nada dentro do caixão e aí tiveram que botar ele discosta.

Douglas Silva, ator, 14 anos: Eu já vi três, três, três defunto, mané, amarrado, boiando assim...

Robson Rocha, ator, 17 anos: Na minha frente, assim, eu tava na janela, o cara morreu ali na minha frente!

Darlan Cunha, ator, 14 anos: 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 e aí o meu tio deitado lá em cima morreu todo queimado.

Os meninos prestam esses depoimentos de uma forma bastante agitada, estão assustados, as expressões revelam olhos arregalados, bocas abertas, mãos que tomam a forma de um revólver que dispara sem parar. Mas convém ressaltar que essa cena, por mais que expresse uma “paixão pelo real”, apresenta, paralelamente, “toques” de criação, de editoração, de organização; enfim, o toque do espetáculo. Notamos o quanto tal cena foi editada de forma a organizar algumas falas confusas dos garotos: há a organização em

²⁶ Nas transcrições, mantive o texto tal e qual foi enunciado, sem, portanto, proceder a correções gramaticais.

torno de uma temática – de acontecimentos que vivenciaram, com seus familiares, a morte de várias pessoas pela criminalidade do tráfico; em seguida, mortes promovidas por policiais e uma edição dos vários momentos em que os meninos fazem uma sonoplastia dos tiros (“puf”, “vum” “bum”, “ba-ba-ba-ba”) até os últimos depoimentos, que versam sobre a vontade de “se formar com o movimento”, de “entrar pra boca e ser sinistro pra ter respeito no morro”. Na última cena, Douglas Silva, ator que representa o Acerola no programa, responde acerca da vontade de virar traficante: “Pensando que bom, vai crescer e vai ser dono do mundo inteiro, mas não vai ser porra nenhuma porque chega na hora, mané, nem passa dos 18...” Ao concluir o depoimento, a imagem que vemos já não é mais aquela que corresponde a uma “gravação caseira”, mas sim a imagem do programa, dos meninos (atores? personagens?) sentados na sala, espalhados pelo sofá e pelo chão, assistindo à televisão e escutando o final do depoimento de Douglas Silva, voz em forma de eco – fica a impressão de que eles assistiam às suas próprias imagens e depoimentos. Um silêncio conclui a cena.

Realidade em forma de espetáculo? Espetáculo em forma de realidade? São questões que perpassam o debate sobre aquilo que intitulei “Diante da paixão pela dor real dos outros: a favela na sala de jantar”. Tais questões não pretendem se traduzir em respostas, mas em inquietações, a partir das análises da pesquisa: diante da dor real dos outros, realidade com toques de ficção; a favela na sala de jantar, ficção com mesclas de realidade.

4.4 Narração em primeira pessoa e depoimentos: características da linguagem da microssérie

Outros elementos característicos da linguagem do seriado *Cidade dos Homens* são aqui destacados, pois aparecem em grande parte dos episódios: a narração em primeira

pessoa e os depoimentos pessoais no programa. Analisaremos com atenção os dois elementos.

Narrador Autodiegético

Uma técnica amplamente utilizada no programa é a constante presença do narrador em primeira pessoa, que é marca em todo o seriado *Cidade dos Homens* e tem como função central, além de alinhar os acontecimentos e costurar o programa, relatar os fatos e apresentar as cenas dos episódios.

O narrador, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, é “... autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (REIS e LOPES, 1996, p. 257). Os autores priorizam a produção de sentido estabelecida pelo personagem do narrador, “... entidade por quem passam e em função de quem se resolvem os fundamentais sentidos plasmados pelo relato” (REIS e LOPES, 2004, p. 259).

Deve-se enfatizar, todavia, que não se trata de um narrador qualquer, alguém desconhecido, uma “voz do além” que poderia ocasionar uma intromissão na história: a narração é feita pela própria dupla de personagens principais, Laranjinha e Acerola, que estabelece o que vai ser contado e de que forma. Na teoria literária, há três definições de narrador: o narrador autodiegético, o narrador homodiegético e o narrador heterodiegético. Cabe aqui ressaltar a relação do seriado com a primeira figura do narrador. O narrador autodiegético é aquele “... responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS e LOPES, 1996, p. 259). Tal narrador estrutura a perspectiva da narrativa, organizando o tempo e os diversos tipos de distância inerentes à história que é contada. Existem tramas narrativas (sejam literárias, cinematográficas ou televisivas) que se caracterizam por um tipo de linguagem em que o narrador é um dos personagens da trama.

Jorge Furtado é um dos cineastas que opta por esse recurso técnico na maioria de seus filmes (como em *Houve uma vez dois verões* ou *O Homem que Copiava*). Vale lembrar que Jorge Furtado é um dos roteiristas do seriado *Cidade dos Homens*.

Ismail Xavier, estudioso e crítico de cinema, ao ensaiar sobre as transformações na técnica da ficção em teorias do cinema, destaca o quanto o ponto de vista do narrador é crucial para a história:

Quando o filme se dá como história, recalçando sua condição de discurso, o exercício da autoridade do narrador enquanto intérprete dos “fatos” relatados canaliza-se para a forma de apresentação das cenas. O mundo ficcional é dado a ver de certo modo e é nesse *modo* que se concentra seu trabalho (XAVIER, 2003, p. 103, grifo do autor).

A narração realizada pelos personagens é, na maioria das vezes, uma narração em *off*. Ou seja, o narrador conta certos aspectos da história sem aparecer na cena: é a chamada presença em *off* ou presença sonora. Parece, dessa maneira, que o narrador conversa com o telespectador, estabelecendo com ele uma identificação. Quem assiste às cenas está sendo diretamente remetido ao que se passa na cena através do olhar do narrador. Como exemplo, podemos citar a abertura do segundo capítulo do ano de 2003, o episódio “Sábado”, em que Acerola inicia narrando, ao mesmo tempo em que mostram-se imagens de pessoas na rua, uma multidão que se aglomera em frente a um salão (vê-se o letreiro “Grêmio Esportivo Recreativo Beija-Flor de Nilópolis”), além de carros com *neon* na lataria, que contrastam com o escuro da noite:

Sábado é mesmo um dia diferente. Parece que logo cedo dá formiga na cama da galera. Todo mundo sai pra rua, ninguém quer saber de casa. É só rua e carro, rua e carro... mais carro do que rua, porque carro é pra *playboy*! E Laranjinha

complementa, ao mesmo tempo em que aparecem imagens de meninas rebolando dentro de calças *jeans* apertadas: Sábado é a melhor noite pra ficar! Ficar é assim: pega uma, dá uns amassos, pega outra, dá uns amassos... pronto, ficou! Se depois não rolar nada, tchau! Mas se rolar, crau!

Em alguns episódios especiais, a função de narração pode ser exercida também por outros personagens da trama, como no capítulo “Uólace e João Victor”, seriado que contrapõe as vidas de um menino de classe média (João Victor) e de um menino favelado, Uólace (ou Laranjinha). O episódio é inteiramente construído a partir da narração de cada um deles, que apresenta sua rotina diária, suas relações de amizade, seus medos e desejos.

Há também momentos em que a dupla aparece narrando seus próprios pensamentos, seja para zombar do outro, seja para rir de si mesmo ou para questionar suas idéias e argumentar com as idéias propostas por outros: é o narrador pensando sobre o próprio pensamento, coisas que não são verbalizadas a outrem. São cenas em que os personagens aparecem realizando alguma ação – dançando, correndo, comendo – e, simultaneamente, pensando sobre o outro, ou sobre si mesmo. Aqui podemos identificar a similitude com uma característica do narrador autodiegético, conforme discutido acima: a constante presença de monólogo interior. O monólogo interior é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de um personagem (REIS e LOPES, p. 237). Pode ser também definido como uma sobreposição temporal entre narrador e protagonista, “... modalidade de narração simultânea em que o sujeito da enunciação coincide com o do enunciado” (REIS e LOPES, 1996, p. 260). Na abertura do episódio “Os Ordinários”, aparece o personagem João Victor no banco traseiro de um carro, olhando para os jovens que estão do seu lado:

O verão começou mal pra caramba! Minha mãe viajou a trabalho e me deixou na casa de dois japoneses com nome de americano: Denis e Stanlei. Olha que situação!

O monólogo interior é constantemente utilizado durante todos os capítulos do seriado, sendo uma citação direta dos pensamentos dos personagens, marcada, dessa forma, pela primeira pessoa e pelo presente.

Depoimentos: um caráter documental

Outro ponto de destaque da linguagem do programa *Cidade dos Homens* é a inclusão de depoimentos pessoais no seriado. Constatamos, tal como nas imagens que denominamos “caseiras”, a presença de uma característica documental: a linguagem de documentário em um programa de ficção. Isso parece responder a uma demanda documental por parte do público: os telespectadores querem saber sobre a intimidade das pessoas que povoam o seriado, sejam atores, sejam convidados que falam sobre uma temática específica. Constatase que tais depoimentos são realizados tanto por personagens da ficção quanto por pessoas reais, que não são atores profissionais. Destacamos, também, a forma de mostrar tais depoimentos, nas diferentes circunstâncias. Em ambas, parece que os depoimentos são fundamentais para revestir o seriado de autenticidade, tentativa já engendrada com a técnica das “imagens caseiras”.

No episódio “Sábado”, capítulo que apresenta os jovens em um baile *funk*, Laranjinha e Acerola apresentam alguns personagens que freqüentam o baile. E, a cada apresentação, o personagem fala algo em relação à sua sexualidade: a primeira vez, gravidez na adolescência, desenvolvimento sexual. Aqui, são os personagens que confessam suas intimidades, colocam dúvidas acerca delas. Os depoimentos acontecem sob a forma de narração em *off*, pois os personagens não aparecem falando em frente à câmera. A imagem

deles é desfocada e, através do recurso de câmera lenta, percebe-se um movimento de vultos, os quais se deduz serem os personagens que falam. Não se vê o personagem por inteiro, mas sim partes de seu corpo. Um a um, os jovens, enquanto vão sendo apresentados pela narração de Acerola ou de Laranjinha, discorrem sobre seus pensamentos. Comprovamos isso no exemplo abaixo:

Imagens da Poderosa, uma moça negra, cabelos presos em um rabo-de-cavalo no alto da cabeça, roupa (calça jeans e miniblusa) colada ao corpo. A jovem anda pelo meio do salão, Acerola narra em *off*: 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. Pra pegar, tem que ter carro ou ser muito boa pinta. Ela é a primeira dama do DJ, o rei da noite!

Poderosa rebola e abana para o DJ, câmera com a imagem desfocada, imagem que sobe do ventre da moça até os olhos, narração em *off*: A minha primeira experiência foi no sofá de casa, em 15 minutos que a minha mãe deixou a gente sozinho. Eu tinha doze anos.

Imagem de outra jovem negra, cabelos compridos e trançados, vestido rosa curto, também colado ao corpo, ela dança sensualmente. Laranjinha narra, em *off*: Essa aí, ó, sem condições também: é a Mercenária. Tem faro pra dinheiro, ela só quer o rei da noite.

Mercenária, imagem desfocada no seu rosto, no braço e nos peitos, narração em *off*: Um dia ele tocou no meu braço de um jeito tão delicado que eu estremei. Eu nunca tinha sentido isso antes!

Imagem de um rapaz negro de boné, camiseta regata, aproximando-se de garotas

no baile, Laranjinha em *off* : Aquele ali, ó, é o famoso PN, Pega Ninguém. Só pega a zoação dos caras, coitado!

PN, imagem desfocada que centra nos olhos do jovem, narração em *off*. Minha primeira vez? Foi com a minha prima! Prima é a maior vítima!

Acerola, em *off*: E esse aí, ó, é o Queiroz (dois meninos aparecem na tela e complementam a fala: “*Que traz as mina pra nós*”)

Queiroz, jovem negro, cabelo curto, camiseta vermelha, *piercing* na orelha esquerda, corrente no pescoço. Imagem desfocada, close no rosto dele: Eu penso em sexo 27 horas por dia! Será que isso é normal? Às vezes eu penso que eu sou doente!

Laranjinha em *off*. E essa aí, ó, é a Quirina (meninas na tela, que falam: “*Que traz homens pras mina*”).

Quirina, moça mulata, cabelos cacheados e armados, blusa de babado. Imagem desfocada que mostra a moça dançando, destaque para o rosto, narração em *off*.

Eu percebi que eu tava ficando mocinha quando eu fui sentar no balanço. Aí eu vi que eu não cabia mais.

Já no episódio “Dois para Brasília”, em que Acerola e Laranjinha viajam até Brasília para entregar a carta de um presidiário para o presidente Lula, há os depoimentos de mulheres (mães, tias, irmãs, primas, esposas) de presidiários. Nesse capítulo, quem fala não são personagens, mas sim mulheres que possuem algum tipo de relação de parentesco com homens enclausurados em um presídio. Elas falam em tom confessional sobre o preconceito que sofrem no cotidiano por serem parentes de presidiários, as dificuldades financeiras e emocionais após a prisão de seus “homens”, a vida dos filhos sem seus pais. Aqui, as mulheres são identificadas pelo nome e pelo grau de parentesco e aparecem falando à frente

de um fundo branco, em *close*, quase como que “falando” com a câmera, com o telespectador. Na página seguinte, a transcrição dos depoimentos do capítulo:

(imagem de uma mulher, de *close*, que fala): Falta mais três anos só pra ele sair!

Nilda – mãe de preso: Ele pegou um ano e 4 meses.

Dorotéia – ex-esposa de preso: Pessoas apontam a gente na rua ‘olha lá, o marido daquela ali foi preso...’

Antônia – mãe de preso: A minha vida mudou muito, muito mesmo, fiquei com 4, 5 criança, sozinha, sem marido, vivia nas porta das igreja pedindo.

Heloísa – esposa e mãe de preso: Meu marido ficou 20 anos. Foram 20 anos bancando ele dentro de uma penitenciária. Sabe quanto eu gasto daqui na ilha? São 4 ônibus!

Júlia – mãe de preso: Eu tinha tudo na minha vida, depois que ele foi preso acabei com tudo! Acabei com tudo e às vezes não tenho nem um centavo da passagem pra visitar ele e nem levar as coisa pra ele na prisão!

Hilda – tia de preso: Perco dia de serviço pra vim visitar ele, que é o dia todo, né?

Laís – esposa de preso: Porque eles acha que eu sou esposa de um prisioneiro, né, eles têm medo!

Vanessa – familiar de preso: Ele tá 5 anos preso lá dentro, 5 anos nessa mesma tecla, e a gente pergunta a ele ‘como vai ser quando você sair lá pra fora’...

Terezinha – mãe de preso: Desde pequenininho que ele falava: ‘ô vó, eu quando crescer vô estudar, vô estudar pra tirar meu pai, vô sê adeogado do meu pai!’ Aí eu falei: ‘essa cena eu ainda quero vê!’ ‘A senhora vai vê, vó, a senhora vai vê!’ Aí depois que meu filho entrou pro presídio, eu envelheci muito mais, eu envelheci à

beça.

Eliza – esposa de preso: Eu mostrei a ele que a vida tem sentido, né, que ninguém vive de passado (corte) e agora tá vindo um neném (imagem da barriga da mulher em close, mãos que tocam a barriga, risos em *off*)

Júlia (agora já não mais aparecem as inscrições dos nomes das mulheres que já apareceram anteriormente na tela) – Falo pra ele que se ele continuar de novo, for preso de novo eu não vou agüentar essa barra, eu vou desistir...

Terezinha – Porque se a mãe abandonar, né, não for ver, pai não for ver, irmão não for ver, como é que vai ficar ali dentro?

Taciana – esposa de preso: A pessoa ir lá dentro a pessoa tem que gostar muito, tem que amar muito, porque não é qualquer um que vai, não!

Terezinha – A pessoa tem que ter muito amor!

Cristina – esposa de preso: Porque se a gente não gostar a gente não vai não! A gente não vai mesmo!

Maria de Lourdes – esposa de preso: Eles pedem de tudo pra gente não voltar mais lá, né, mas a gente volta lá, não adianta!

Cristina novamente – Encara aquele sol quente, chuva, não é mole não!

Eliza – E a recuperação deles depende da gente que tá aqui fora!

Cristina falando, imagem dela, para em seguida mostrar rapidamente o rosto de cada uma das mulheres que falou – Porque pra eles a gente é uma coisa boa indo visitar eles.

Vimos neste capítulo questões bastante específicas da linguagem da TV, principalmente a estrutura em torno da qual se organiza o programa *Cidade dos Homens*. Destacamos recursos próprios aos programas de caráter documental, como a utilização de “cenas caseiras”, e o amplo emprego de depoimentos pessoais, na busca de uma autenticidade às imagens. Ressaltamos igualmente a presença constante de narradores que contam ao público uma história, não deixando de fazer parte dela. Nas narrações em *off*, o narrador faz emergir a dúvida, as incertezas e os questionamentos típicos da juventude e, por sua vez, da fratria. É esta a relação que pretendemos estabelecer no próximo capítulo, em que estaremos remetendo os trechos selecionados do produto *Cidade dos Homens* e as formas específicas de linguagem utilizadas no programa a um diálogo com características do (proto)conceito função fraterna.

5 O PA(I)TRÃO E A PARCERIA: ANÁLISE DO LAÇO FRATERNAL EM *CIDADE DOS HOMENS*

Neste último capítulo, procuro analisar o objeto empírico selecionado – o programa *Cidade dos Homens* – a partir de relações estabelecidas com o objeto discursivo, no caso, a função fraterna. A intenção de apresentar o programa no início do estudo e abordar algumas questões sobre a linguagem do programa durante o quarto capítulo teve como objetivo principal localizar o leitor – e a mim mesma – no estudo do programa, em sua estrutura narrativa e nas principais questões de análise que passo agora a discutir. Uma das idéias principais deste trabalho foi a tentativa de estabelecer amarragens entre teoria e método, entre discussão de conceitos e análise do objeto empírico da maneira mais coesa possível.

Embora a apresentação do material analisado já tenha sido feita anteriormente, torna-se importante destacar alguns aspectos do produto televisivo, especificamente em relação ao gênero narrativo, antes de passarmos à análise. O programa que seleciono da TV é uma espécie de melodrama do gênero dramático: forma de novela em que os conflitos são simplificados, o bem e o mal são rigorosamente delineados e há uma busca pela redução das ambigüidades. Ismail Xavier (2003) afirma que o melodrama é a modalidade mais popular na ficção moderna. É impossível negar a estrutura melodramática que também caracteriza o programa *Cidade dos Homens*: estão presentes ali o bem e o mal, uma aproximação entre o que é bom e deve ser valorizado, em contraposição ao que é mau e moralmente negativo. Está lá também manifesto o politicamente correto, a boa moça que quer livrar o namorado das garras do tráfico, o bom samaritano que não se envolve com as drogas. Há o cruel personagem, conhecido como “patrão”, líder do tráfico, que se torna dono da vida e da morte dos moradores do morro. Mas é preciso apontar, ainda, pontos de resistência a esse tipo de gênero, em certos momentos do seriado, os quais implodem algumas características referentes ao melodrama. Citamos, assim, o momento em que os personagens são

inundados por dúvidas freqüentes acerca de seus pensamentos, ou alguns instantes em que são realizadas críticas ásperas à própria televisão e ao próprio tema do seriado.

O melodrama teria como efeito, na subjetividade, exercer função moralizante, papel regulador, ancoragem moral em um tempo de crise de valores, de instabilidade e transformações trazidas por conjugações das revoluções Industrial e Francesa (XAVIER, 2003, p. 67). O melodrama substitui a tragédia clássica, já que a sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador:

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para valores compartilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética (XAVIER, 2003, p. 91).

Em razão da linguagem melodramática e dos termos do imaginário, o programa responde a uma demanda de laço fraterno que existe na sociedade – demanda que vem do social e vai para a TV, sendo ali transformada pela sua linguagem, recriada de certa maneira, através de certa formatação e padronização. Ao mesmo tempo, o programa escapa a essa lógica e apresenta-nos um outro ponto de enunciação, que questiona certas verdades e amplia a importância do laço com o semelhante. A produção sugere alguns momentos de criação e de diferenciação do programa que, a nosso ver, fazem de *Cidade dos Homens* um programa diferenciado.

Leandro Saraiva e Newton Cannito (2004) discutem os roteiros de filmes e seriados produzidos em escala nacional e internacional nos últimos anos, questionando a associação linear de tais produções com o gênero dramático. Para eles, muitos filmes são classificados como dramas, quando na verdade não poderiam receber essa denominação. O uso da

técnica da narração como mediação entre a cena e o espectador, por exemplo, aponta, segundo tais autores, para a ampliação da conceituação classificatória dos gêneros:

(...) os roteiros dessas obras não cabem nos modelitos de origem dramática que circulam por aí. (...) Em termos conceituais, a presença dessa mediação da câmera torna a narrativa audiovisual uma combinação das formas dramática, lírica e épica (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 18).

O drama, na acepção clássica, seria caracterizado pela ausência do narrador. As ações dos personagens – com seus sentimentos, desejos, intenções – é que conduzem a narrativa. As unidades dramáticas são definidas e claras, e a temporalidade é unívoca, organizada progressivamente do passado ao futuro. Saraiva e Cannito destacam a combinação entre as três formas de ficção (drama, épico e lírico) nas produções audiovisuais atuais, criando espectadores cindidos:

No drama, estamos mergulhados na cena, nas lutas dos heróis. Com os comentários épicos, damos um passo atrás; estamos mais distanciados: o tempo da ação não é mais o presente imediato, mas o passado; o envolvimento não é mais o de “testemunha” de “outro mundo possível”, mas dialético: aquele “outro” mundo dialoga com o “nosso” mundo. Estamos ao mesmo tempo dentro e fora da cena, somos espectadores e críticos, não nos permitimos embarcar totalmente nas emoções propostas. Tornamo-nos espectadores divididos (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 69).

Os autores trazem como exemplo dessa combinação de gêneros o filme *Cidade de Deus* e o seriado *Cidade dos Homens*, ratificando o que discutíamos até esse momento sobre sua localização como melodrama, tal como apontava Ismail Xavier, porém envolvido em uma mixagem de outros gêneros ficcionais. Colocada a discussão, partimos agora para a análise propriamente dita.

5.1 Análise de imagens: metodologia de pesquisa

O ensaio de análise de imagens produz sentidos e pode acabar, muitas vezes, por fixar determinados valores e idéias acerca do programa que se analisa. Todavia, é possível realizar este trabalho de forma mais livre, torná-lo um estudo mais criativo, que estabeleça alguns entrelaces de sentido. Deve-se considerar formas de aprender a ler e a ver o mundo e as imagens de forma mais deslizante, com intermediações necessárias e com interrelações com outros campos de saber e de produção de sentido. Tal como seria o trabalho de articulação entre o registro Simbólico e o registro Imaginário, proposto por Lacan: ponto em que há uma produção de sentidos, a qual, porém, não é fixa, nem estável ou cristalizada, mas sim fluida, passível de ser modificada e cada novo instante.

Autores consagrados da análise de discurso, como Michel Foucault, e da análise semiológica, como Roland Barthes, chamam nossa atenção para uma análise mais complexa e apurada, isenta de intenções: eles atentam para uma possível exploração da imagem, em sua superficialidade e ao mesmo tempo profundidade, incitando um posicionamento interrogativo. Tal postura, para além ou aquém do denunciamento ou da constatação, diz coisas, fala por si – análise das imagens que se traduz em análise de discurso e, por sua vez, em implicações éticas e políticas.

A partir dessa perspectiva, procuramos conduzir a análise do programa *Cidade dos Homens*. Selecionamos os nove capítulos veiculados pela Rede Globo de Televisão nos anos de 2002 e 2003, quatro e cinco capítulos, respectivamente. Todos os capítulos (com episódios de aproximadamente 30 minutos cada um) foram transcritos integralmente.

O trabalho de transcrição envolveu não apenas a escrita do conteúdo das falas de cada personagem, além das incontáveis narrações em *off*, mas também a descrição de cada cenário, a sonorização, a edição e a sintaxe televisiva.

A análise foi realizada a partir da relação entre o conceito psicanalítico de função fraterna (sua definição, principais características, pontos de intersecção) e os diferentes tipos de recursos da linguagem televisiva utilizados no programa, questões discutidas no terceiro e no quarto capítulo da dissertação, respectivamente. A partir dessa relação, em que verificamos uma estrutura homóloga à estrutura da função fraterna, criamos quatro “categorias” de análise, intituladas “Monólogo solidário”, “Cidadania e subcidadania”, “Pa(i)trão e parceria”, “Encontro ‘ao vivo’”. Levando em conta o modo de trabalhar de Foucault, procuramos manter a inseparabilidade entre teoria e método. Apresentaremos as categorias de análise, seguidas de discussão e excertos da transcrição, remetendo, dessa forma, ao seriado.

5.1.1 Monólogo solidário

A primeira categoria versa sobre uma técnica de linguagem muito presente no seriado, tal como analisamos no quarto capítulo: a narração. Aqui, no entanto, destacamos, principalmente a narração dos personagens sobre o seu pensamento e sobre o fato de cada um pensar o outro no próprio pensamento. Os personagens parecem realizar um diálogo através do próprio pensamento, levando em conta idéias de outros que passam por sua vida. Tal efeito acaba por implicar a dúvida no pensamento e questionar as certezas obtidas até então. Relacionando com o conceito psicanalítico chave do estudo, é preciso destacar que a função fraterna permite e demanda que o sujeito pense a si mesmo e aos outros. A relação horizontal (entre semelhantes) é caracterizada pela dúvida, pelos constantes questionamentos, pela criação de respostas provisórias, pois não há um ente superior que lhes proporcione garantias.

O uso do termo monólogo serve para pensar na “narração solitária” que acontece dentro do pensamento de cada personagem – é imprescindível destacar que o personagem permanece em silêncio, mas sua voz é ouvida e seus pensamentos são como que compartilhados com o telespectador: o monólogo interior, dessa forma, “... exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (REIS e LOPES, 1996, p. 238). Já o termo solidário serve para apontar que há outro(s) naquele pensamento, no sentido de levar o outro em conta. O monólogo solidário pode ser uma das formas de apresentar o sujeito da função fraterna, em que o pensar sobre si implica o pensar no (a partir do) outro. Cabe ressaltar que, numa época em que se propõem convites a voltar-se para a intimidade, momento em que, por vezes, pode imperar o narcisismo e o culto ao individualismo, poderia haver uma associação do monólogo interior com a valorização do individualismo. Mas não é disso que se trata aqui; antes, exatamente o contrário. Exploremos isso através de um exemplo.

No último episódio de 2002, intitulado “Uólace e João Victor”, Uólace (Laranjinha) caminha sozinho, à noite, no meio da rua, pensando sobre o seu futuro. Ao mesmo tempo, João Victor está na janela do seu quarto, também sozinho, vendo o movimento da rua. Cada menino, no seu canto, pensa sobre seus amigos – que estão seguindo seu rumo – e sobre o futuro, que parece vazio e sem perspectiva:

Imagem do ponto de vista da janela do apartamento de João Victor, muitos pontos de luz na favela à frente. Imagem do menino, que narra seu pensamento: Eu acho que eu tô com inveja do Zé Luis. O cara é inteligente pra caramba. (Imagem de João Victor apoiado na janela, câmera vai subindo do braço em direção ao seu rosto) Vai acabar sendo dono da empresa de minhoca. Ele já tem o futuro garantido.

O Lucas não tem só o futuro, já tem até o presente garantido. Pô, e eu?

Close no rosto de Laranjinha, que está em movimento, na rua, de noite. Narração: O Acerola tá se dando bem, vai acabá virando sócio do Meleca. Se ele sair da favela, vai ficar só eu e a minha vida (imagem dos pontos de luz da favela ao fundo, ao lado o prédio de João Victor. Laranjinha caminha no meio da rua, iluminado pela lâmpada de um poste).

Os dois personagens parecem travar um diálogo através de seus pensamentos, que são expressos pela narração monologada de cada um. Nesse momento, os meninos cruzam olhares e parecem também cruzar os pensamentos, reconhecendo ali a presença de um outro. A narração conduzida pelos personagens define o final do programa:

João Victor, narração, *close* no seu rosto sério: Tá meio difícil de enxergar algum futuro daqui! Acho que eu vou ficar preso nesse inferno até um pivete daquele ali, ó, vim (imagem de Laranjinha, no meio da rua, visto de cima, da janela de João Victor) e me acertar!

Imagem de Laranjinha caminhando na rua, imagem de perfil; no alto se vê a janela de João. Narração: Sem amigo, sem escola, sem comida e com a mãe pela metade (*close* no rosto de Laranjinha, que olha pra cima). Ih, olha lá, aquele garoto na janela!

Close no rosto de João, que olha para baixo: Tem que ser muito corajoso pra andar na rua a essa hora. Mas ele não tem cara de corajoso (*close* no rosto de Laranjinha).

Os dois falam ao mesmo tempo, as frases se confundem, imagem de João Victor, apoiado na janela, visto de baixo, do plano da rua.

Laranjinha: O que ele tá fazendo acordado sozinho a essa hora?

João: O que ele tá fazendo acordado sozinho na rua?

João e Laranjinha, juntos: Ele parece tão perdido! (imagem de Laranjinha bem no meio da rua, visto de cima, do plano da janela de João Victor).

João apoiado na janela: Que nem eu!

Laranjinha, *close* no seu rosto, olhando pra cima: Que nem eu!

Aqui, mesmo à distância, e através de pensamento, podemos destacar um certo “apelo ao outro para que reconheça e valorize traços que marcam a semelhança entre eles” (KEHL, 2000, p.225). Laranjinha, menino pobre, mora na favela e enfrenta as ruas para conseguir se alimentar. João, menino de classe-média, mora em apartamento, freqüenta a escola particular. Mas suas condições de semelhança são demarcadas a partir da preocupação com o futuro e também a partir das perdas (amizade, certezas quanto ao futuro) vividas no momento atual. Mais do que diferenças, os meninos se reconhecem na semelhança de angústias e preocupações.

Já no episódio “Sábado”, do ano de 2003, Laranjinha, um galanteador, alerta o parceiro Acerola de que está na hora de ele perder a virgindade. Diz que o amigo é um enorme “PN”, ou seja, “Pega Ninguém”, que não consegue ficar com nenhuma menina no baile *funk*. Os dois discutem, e Acerola promete “chegar juntinho” da menina que é o seu “número”, a Cristiane, no baile do próximo sábado. Durante a festa, os dois tecem comentários um a respeito do outro:

Laranjinha no baile, narração em *off*. Enquanto fala, aparece imagem do Acerola dançando no palco: O Acerola é meio otário, coitado! Acho que ele é o único cara que vem pro baile só pra dançar. É que ele ainda é meio criança. Enquanto ele dança, eu vou ficar com a Shirley, com a Marilu, com a Samira, mas acho que eu já contei meu plano, né? Então vou começar logo pela número 1!

Em seguida, vemos Acerola dançando no palco com seu bonde²⁷ “É nós mané”, e pensando sobre o amigo: Laranjinha vem ao baile só pra ficar correndo atrás de mulher. Fica cheio de gracinha de uma por uma. Coitado, é o maior otário! Aqui no palco as coisas funcionam no atacado. Olha só, todas estão olhando pra mim: a Marilu, a Samira, a Zuleide, cara! Só que eu não tô a fim de nenhuma delas. Meu negócio é a Cristiane! Essa é que é o meu número!

Durante a festa, Acerola chega perto de Cristiane, mas não sabe muito bem o que fazer. Seu pensamento parece estabelecer uma conversa com os telespectadores: Caraca, eu não consigo dizer nada pra ela! Parece tão fácil, todo mundo consegue! A menina diz a Acerola que vai dar uma volta pela festa e que retorna mais tarde, mas ela não aparece. Parado no meio do salão, observando Laranjinha a paquerar muitas meninas, em silêncio Acerola pensa: Merda, eu tô aqui há meia hora e o Laranjinha já vai pra segunda! Ainda mais com a gostosa da Marilu! Tomei um toco, cara! Laranjinha tá certo, cara: sou um tremendo PN, pega ninguém.

Nesse exemplo, podemos pensar na importância do outro como um mediador na relação do sujeito consigo mesmo. Para Kehl (2000), a fratria se caracteriza por proporcionar

²⁷ Bondes são as atrações do baile *funk*, grupo de dança que se apresenta no palco principal da festa. Possuem coreografia e música própria, além de uniforme personalizado. No episódio analisado há participação especial dos bondes “Tchutchucas”, “Faz quem quer”, “Klebinho Maluco Doidão” e “Malha Funck”.

cumplicidade e campo fértil para a reflexão do vivido. E tal reflexão se torna ainda mais importante a partir do momento em que os sujeitos podem contabilizar suas diferenças, pensando juntamente com as questões trazidas pelo outro. O tom reflexivo, característico das fratrias, é representado no seriado através do constante uso da narração em *off* ou mesmo da apresentação dos pensamentos dos personagens, através do monólogo interior. Essas técnicas de linguagem, por não serem tão diretivas como um diálogo, parecem fazer o telespectador pensar juntamente com os personagens.

5.1.2 Pa(i)trão e parceria

A segunda categoria trata das duas formações pertencentes ao espaço fraterno: a fratria e a gangue, que aparecem bem delimitadas no seriado. Kehl (2000) discute com cuidado a formação das fratrias, que se caracterizam pela fragilidade de sua formação. Dessa forma, uma fratria que acaba por diferenciar um de seus membros e alçá-lo a uma posição mais elevada do que a dos demais, torna-se uma gangue. E a gangue necessita de um líder, de uma autoridade (uma espécie de pai totêmico, tal como na narrativa mítica freudiana) que assuma tal lugar com marcas da brutalidade, perversidade, intolerância e arbitrariedade. Apontamos a fratria (aqui, associada à “parceria”) como o cuidado do outro, a atenção, a solidariedade, o investimento no laço fraterno – especialmente no que diz respeito à responsabilidade de cada um frente ao laço social, frente ao outro. Já a gangue (aqui identificada como “pa(i)trão”) seria uma fratria desgarrada do corpo social, um certo tipo de “aprisionamento imaginário em uma suposta identidade” (KEHL, 2000).

Talvez o exemplo mais interessante que possamos destacar seja aquele que aparece no primeiro capítulo do programa exibido em 2002, no episódio intitulado “A Coroa do

Imperador”. Ali, a hierarquia de poder é apresentada – na verdade, narrada – por um dos protagonistas. A hierarquia é definida pela figura do “patrão”, colocado no patamar superior da estrutura, seguida pelo “gerente” – que é também uma figura de respeito –, seguida então pelos “soldados” (que são responsáveis pela escolta do gerente e do patrão) e, por fim, pelo “vapor”, que, na maioria das vezes, é uma criança. O trabalho e as posições ocupadas pelos traficantes na favela são ali descritos e apresentados, desde a proteção que eles oferecem à comunidade – especialmente quando uma facção inimiga assalta ou ameaça os moradores da favela – até a organização interna do morro como se fosse uma cidade, em que o “prefeito” seria o traficante-mor.

No episódio “O Correio”, também do ano de 2002, o patrão é chamado pelos moradores para resolver o problema da entrega de cartas na favela: o carteiro oficial reclama da entrega das cartas, pois não consegue encontrar as casas pelos endereços transcritos na correspondência, e o patrão resolve contratar pessoas da favela para fazer a entrega da carta. É a eliminação das funções do Estado, que ficam a cargo do próprio morro, como se ali fosse mesmo um “Estado” (um mundo) à parte.

Exemplos dessa arbitrariedade e brutalidade podem também ser analisados no episódio “Sábado”, que nos mostra uma noite em um baile *funk*. O “dono do morro” aparece em um camarote especial e é ele o primeiro a ser avisado de qualquer incidente que acontecer durante o baile:

Laranjinha, ao presenciar uma cena de briga, narra a cena em *off*. Quando alguma coisa acontece, o alarme chega num ato até o camarote.

As imagens mostram o gerente se comunicando com o patrão em um rádio amador.

O patrão, no seu camarote e rodeado de mulheres, sai dali para resolver a situação no baile. Assim, é a ele que os outros (seus subordinados) se reportam, aguardando a punição pelos “barracos” ocorridos na festa. Não há negociação, não há resistência: tal como um juiz, ele dita a sentença prontamente cumprida pelos “empregados” (já que ele é considerado o patrão). No caso do capítulo citado, uma menina “rouba” o namorado de outra e sua sentença é ser guindada até o Vietnã (ser levada até a parte mais alta do morro) para desenrolar esse bagulho (para ter os seus enormes e trançados cabelos cortados pelo grupo de “soldados”, os funcionários do patrão). Essa é a punição para ela pelo “crime” e também por ter incomodado o patrão, com a briga, durante o baile.

Na favela, a lei aparece como se fosse um dogma, sendo ditada por *um* que toma o direito de legislar o laço – o traficante-mor, o dono da favela, aquele que controla todo o morro. Não há diálogo, nem trocas: o patrão é uma figura que representa algo de senhor, tal como nos tempos da escravidão – caracterizando aí uma relação de dominação. Mas ele também proporciona um certo “amparo”: quem trabalha e obedece ao patrão tem direito a receber salário, porte de arma, além de receber atenção (que eles consideram como “respeito”) da comunidade. Isso também é constantemente avaliado e discutido pelos personagens do seriado, tanto no sentido de receber um determinado valor quanto no sentido de mostrar a precariedade de garantia que aquela proteção oferece.

No capítulo “Buraco quente” (2003), Laranjinha e Acerola comentam sobre um primo do primeiro, chamado Espeto, “gerente” do morro, que é perseguido pela polícia e acaba sendo atingido por uma bala na perna. Os dois falam sobre a vida de Espeto, e Laranjinha ressalta as qualidades de trabalhar para o tráfico: dinheiro, roupa de marca, muita mulher gostosa e reconhecimento da comunidade. Acerola destaca os prejuízos dessa forma de vida: perseguição pela polícia, temor em ser preso ou baleado e reconhecimento da comunidade através do medo, e não da admiração pelas qualidades que possui. Segue a

cena em que os dois aparecem conversando, na porta do quarto em que Espeto se recupera do tiro que recebeu na perna – os dois aparecem em primeiro plano e Espeto aparece mais atrás, escutando a conversa dos dois; acima da cama um quadro de São Jorge chama atenção. Vale destacar aqui a troca de idéias entre os parceiros, que possuem entendimentos diferentes da mesma situação (ser “gerente” e fazer parte do tráfico):

Laranjinha: Quatro anos pra virar gerente e agora quer sair da boca? (Laranjinha olha para dentro do quarto, para o primo deitado na cama e volta a olhar para Acerola). O cara tem tênis, roupa de marca, o cara tem tudo!

Acerola, encarando o amigo: O que adianta o cara ter tudo mas tá com uma bala na perna?

Laranjinha olha para Acerola: Ih, daqui a pouco ele tá bem, pegando as mina (câmera foca no rosto de Espeto, que escuta a conversa e faz uma cara de preocupação) mais gostosa do morro!

Acerola, para Laranjinha, ensaia uma expressão irônica: Tá, ele tá com dez mulheres gostosas no morro... e se o cara tá morto?

Laranjinha, preocupando-se: Fala merda, não, moleque, daqui a pouco ele tá bonzão, andando... (aponta para a cama em que Espeto está deitado, imagem que mostra Zuleide – a namorada – fazendo curativo em Espeto).

Acerola, falando em tom mais forte: Andando só aqui em cima, se ele descer pro asfalto, sabe que os cara pega ele!

Laranjinha, visivelmente irritado: Descer pra quê? Aqui ele tem dinheiro, mulher, geral considera ele aí...

Acerola, olhando diretamente nos olhos de Laranjinha: Tu acha que considera? A

geral tem medo dele... e ele mais ainda! (Acerola olha para dentro do quarto, novamente imagem de Zuleide fazendo o curativo) A Zuleide me disse que ele não consegue nem dormir à noite!

Laranjinha, sorrindo: Claro! Cheio de mulher em cima dele! O cara só deita na cama pra fazer outras coisas, moleque!

O que percebemos é que o chamado a um pai tirânico (totêmico) – que aqui denominei de pa(i)trão – acontece de forma mais intensa e bem marcada na gangue, espaço que desconsidera a manutenção das fratrias. Podemos relacionar a força que adquire o *pai* através de uma espécie de escolha com que somos confrontados em nosso tempo, uma escolha entre a garantia (e juntamente com ela a sujeição a uma entidade superior) e o desamparo (que expõe a fragilidade do laço, mas também possibilita a criação de algo novo no coletivo). A escolha da garantia traz consigo a procura de um lugar, de uma figura que reclame que o sujeito faça algo, o que leva conseqüentemente a uma desenfreada ação de obedecer sem pensar, tal como Hannah Arendt nos descreve a respeito da figura de Adolf Eichmann, um dos responsáveis pela “Solução Final” levada a cabo pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. A banalidade do mal, subtítulo da obra de Arendt (1999) pode ser traduzida como o vazio de pensamento demonstrado por Eichmann. Segundo a autora, “Quanto mais se ouvia Eichmann, mais óbvio ficava que sua incapacidade de falar estava intimamente relacionada com sua incapacidade de *pensar*, ou seja, de pensar do ponto de vista de outra pessoa” (ARENDR, 1999, p. 62, *grifo da autora*). As palavras de autoridade proferidas a partir desse lugar de garantia propiciam um resgate de certezas perdidas, e assim a obediência cega ao mandante faz com que uma indiferença ao outro se instale sem cessar: eu obedeco às ordens, por mais obscuras que elas forem – ainda que eu não concorde com elas (como era o caso de Eichmann) – e, em troca, eu recebo uma proteção e

a isenção de ter que elaborar algo em conjunto, de ter que passar pela dificuldade da negociação, das trocas, das discussões, tão comuns à fratria.

A escolha do desamparo, ou seja, a negação de uma garantia que venha de uma autoridade, fundamentada no eixo vertical, de uma instância superior, está relacionada ao pacto dos irmãos – ou à manutenção da fratria. A relação entre os irmãos propicia alguma sustentação, mas não livra do desamparo, e faz com que os membros da fratria se deparem constantemente com a dúvida e a incerteza. Mas é através disso que proporciona uma possibilidade de criação: criação da linguagem, da lei, das relações que permanecem sendo constantemente renovadas.

Segundo Kehl (2000), as fratrias se caracterizariam justamente pela filiação entre os membros, pela negação da ocupação de um lugar superior que contém a verdade e a certeza e pela união de esforços para a criação de novas configurações de sentidos – que seriam legitimados pelo conjunto. Haveria ali espaço para a irrupção de uma outra ordem, que seria capaz de criar novas formas de sociabilidade e expressividade. No capítulo “A Coroa do Imperador”, podemos distinguir espaços homólogos ao espaço constituído por uma fratria, no momento em que Laranjinha procura por Acerola na escola, uma vez que não o encontra na sala de aula.

Laranjinha entra no banheiro, onde Acerola lava o rosto e assoa o nariz.

Laranjinha fala: Ah, te achei, cara!

Acerola tenta se esconder do amigo, sua camiseta está rasgada e ele está chorando, fala com Laranjinha sem olhá-lo no rosto: O que foi? Laranjinha se aproxima: Não vai mais pro passeio, não, cara?

Acerola: Não vou mais não, cara, não quero mais ver porra nenhuma de coroa!

Laranjinha chega bem perto de Acerola e olha no seu rosto: Por quê? Sabia a matéria toda, tava todo interessado...

Acerola, chateado: Fui assaltado!

Laranjinha, preocupado: Quem te assaltou, cara?

Acerola: Quem? Os caras lá... (segura a régua quebrada em duas partes) os cara aí, nem conheço!

Laranjinha: Então por que tu não foi lá na boca reclamar?

Acerola: Não, cara, não quero me envolver com eles não...

Laranjinha: Eles iam te devolver o dinheiro, cara!

Acerola: Não, não é problema deles! Problema meu!

Laranjinha: Te roubaram hoje?

Acerola: Quebraram a régua que minha mãe comprou (mostra a régua verde)

Laranjinha (imagem em *two-shot*²⁸): Ó, tô com o dinheiro aqui do remédio da minha vó! Aí eu vou te emprestar aí depois a gente vai na boca pedi!

Acerola: Não, cara não vou não, porque isso aí não é problema deles!

Laranjinha: Eu falo que eu fui assaltado e... eu falo que é o dinheiro pra minha vó!
Pro remédio da minha vó!

Acerola: Pô, tu vai dá 171 nos caras?

Laranjinha: Não vou dá nada! Eles sempre dão dinheiro quando é pra remédio!

Acerola: Então já era, pô!

²⁸ Recurso de filmagem que se caracteriza pelo enquadramento de duas pessoas no quadro apresentado. Refere-se ao plano que se obtém a partir da distância entre o objeto focalizado e a câmera.

No próximo exemplo, na continuação da história, Acerola e Laranjinha conseguem comprar o remédio para a avó do último e correm para a casa dela, a fim de entregar o remédio. Porém, a passagem para a casa da avó, que fica no alto do morro, está interdita pelos traficantes, e os meninos precisam encontrar um meio de cruzar a barreira. Após várias tentativas frustradas de chegar ao topo do morro, os meninos desistem de chegar à casa da avó de Laranjinha.

Acerola e Laranjinha param próximo a um enorme tanque, acima do qual há um cano quebrado por onde escorre lentamente um filete de água, que desemboca em uma espécie de valo. No local há várias bacias com roupas coloridas de molho, deduz-se que é um espaço para a lavagem de roupas. Laranjinha está sentado em uma mureta, enquanto Acerola caminha vagorosamente atrás dele. Laranjinha segura nas mãos o remédio da avó. Apenas o barulho da água correndo interrompe o silêncio que inunda a cena.

Em seguida, *close* no remédio da avó, que Laranjinha segura. *Close-up* no rosto de Laranjinha, que se mostra sério e preocupado. A câmera abre para um *two-shot*, Acerola está mais atrás. *Close* no remédio novamente. *Two-shot*, com destaque para o rosto de Acerola, que olha sério para Laranjinha. Corte: Acerola agora está sentado no chão, com a cabeça encostada na parede, olhos arregalados em direção ao amigo.

Nessa imagem, que demora alguns segundos na cena, mas que nos remete a uma duração de tempo muito superior ao que se passa na TV (pelo silêncio e pelo acúmulo de imagens), podemos destacar a importância da presença do outro, da atenção permanente, de

estar junto ao outro. A cena segue com a mesma tensão, e Acerola permanece ao lado de Laranjinha, procurando uma alternativa para animar o amigo:

Close-up em Laranjinha, sério e preocupado. Em seguida, imagem de Acerola, preocupado com o amigo. Corte rápido, Acerola já está em outro lugar, com a cabeça encostada na parede, olhos arregalados para o amigo. Corte rápido, Laranjinha sentado ao lado da queda d'água. Acerola se aproxima:

Já sei, cara! (vira-se de costas, fala de frente para uma parede) Se a gente pegá todos aqueles caras viados do bando do Mocotó bota num paredão e aí (vira-se de frente e faz golpes de karatê, engendra pulos e chutes, arrisca socos no ar) iáááá, ia, ia iáááááá...

No entanto, como bem destaca Maria Rita Kehl (2000), a fratria não é apenas constituída de momentos de convivência harmoniosa e plena solidariedade. Ela também é caracterizada por momentos de disputa, de competitividade e de lutas – que em uma fratria se desenrolam entre pessoas iguais, que se encontram no mesmo “patamar”: assim como as trocas e a experiência compartilhada, também os embates só se desenrolam nesse nível da horizontalidade, espaço privilegiado da função fraterna. Assim, podemos entender a relação de Acerola e Laranjinha também como competitiva e em alguns momentos até mesmo depreciativa. Um exemplo aparece no episódio “Dois para Brasília”, em que Acerola convida Laranjinha para viajar com ele à capital do Brasil, a fim de entregar uma carta ao presidente Lula. Os dois passam a viagem conversando sobre o avô da namorada de Acerola, um presidiário que escreveu a carta ao presidente. Eles carregam consigo uma câmera de vídeo, para filmar a entrega da carta, e Acerola ensina ao amigo como proceder para a gravação. Mas na hora de filmar, Laranjinha se atrapalha e acaba desligando a câmera ao invés de

ligar. Assim, quando Acerola pede para ver como ficou a filmagem, percebe que nada foi gravado, e os dois começam a discutir e a brigar:

Acerola, indignado com o amigo, olhar de repreensão: Porra, cara, o que que tu fez, cara?

Laranjinha, rosto desanimado, um pouco indiferente, caminha ao lado de Acerola, olhando para o amigo: Por quê?

Acerola, colocando a câmera na mão de Laranjinha: Olha o material aí! (Laranjinha olha pelo visor da câmera pra ver as imagens e nota a imagem tremida e os pés deles, a voz do assessor do presidente desejando uma boa viagem a eles; Acerola continua) Tu apagou o bagulho, cara?

Laranjinha, indignado com a cobrança do amigo, responde: Apaguei nada! Tu é que mandou apertar o REC!

Acerola, olhando novamente pelo visor da câmera, parece não acreditar no que vê: Tu não apertou o REC, não!

Laranjinha confirma e xinga o amigo: Apertei sim, tu falou aperta o REC e já tava gravando, ô burro!

Acerola, furioso com Laranjinha, caminha mais acelerado: Porra, ainda te perguntei se tu sabia filmar, cara!

Laranjinha, ao seu lado: É, tu que mandou apertar o REC lá dentro!

Acerola: Só fez besteira, cara!

Laranjinha: Que besteira, o quê!

Acerola: Porra, tu é burrão!

Laranjinha: Burro é tu!

Acerola: Caraca!

Laranjinha, falando ao mesmo tempo que Acerola: Macaco narigudo!

Acerola, a imagem dos dois agora aparece mais afastada e ao fundo se vê o Palácio do Planalto e a imagem do monumento “Os Guerreiros”, de Bruno Giorgi²⁹:

Tu é muito otário, analfabeto, não sabe lê não o que que é REC?

Laranjinha: Ah, vai raspá essa cabeça pra aprender a lê! Paraíba!

Aqui podemos perceber uma relação conflituosa, repleta de preconceitos, de xingamentos mútuos, mas que só pode acontecer dessa forma justamente pela relação de proximidade entre eles, pela fratria ali existente. No momento em que os dois saem do Palácio do Planalto, contrariados, caminham lado a lado. Não se olham, mas estão pensativos. Atrás deles, aparece a escultura “Os Guerreiros” e, em seguida, Laranjinha pergunta a Acerola se ele ficou com uma cópia da carta e se eles podem ler o que está escrito nela. Acerola abre a carta e a lê para o amigo. O episódio encerra com a imagem dos dois jovens sentados de costas, acompanhados de suas mochilas, olhando para o monumento citado, com o qual eles parecem se identificar.

Laranjinha, ao lado de Acerola, pergunta: Será que ele vai ler, cara?

Acerola responde prontamente: Não sei!

E Laranjinha volta a perguntar: O que que tu acha?

Acerola aguarda alguns instantes, parece pensar, olha pro horizonte e responde: Sei

²⁹ Monumento localizado em frente ao palácio do Planalto, na Praça dos Três Poderes, escultura em bronze medindo oito metros de altura. É considerada um dos símbolos da cidade e foi inaugurada em 1959. Interessante notar que a imagem aparece diversas vezes no capítulo e que Acerola aponta para a escultura e diz para Laranjinha: “Olha, parece nós dois”. A escultura também é conhecida como “Candangos”, que originalmente era a denominação dada aos operários (a maioria nordestinos) que ajudaram a construir Brasília (BRAGA, 1997, p. 19).

lá!

E olha rapidamente para o amigo: Só Deus sabe!

A última tomada de cena mostra Acerola e Laranjinha de costas, olhando para o Palácio do Planalto e à esquerda da tela aparece novamente o monumento “Os Guerreiros”.

5.1.3 Cidadania e subcidadania

Nesta terceira categoria destacamos as inúmeras cenas em que emerge o preconceito racial e social, em que se apresentam algumas noções de quem pode ser cidadão e de quem não o é em nossa sociedade e as questões sobre a demarcação de lugares para cada grupo social. A idéia de reconhecimento, apontada por Jessé de Souza e discutida no segundo capítulo, é fundamental nesta categoria. Podemos relacionar o reconhecimento tanto com a questão da juventude, já que se trata também da inserção desses jovens na sociedade, quanto com a questão da desigualdade social, pois também estamos falando em inclusão social.

Podemos relacionar essa problematização com o conceito de função fraterna quando se aponta para o *locus* de constituição de uma fratria: um espaço da experiência democrática consistente, segundo Figueiredo (2000), em que a condição fundamental de convivência fraterna diz respeito à *semelhança na diferença*. Ou seja, a possibilidade de diferença, de expressão da particularidade de cada um pode advir da semelhança entre os membros da fratria. Espaço horizontal, o laço fraterno compartilha uma certa dignidade de viver, de circular pelo mesmo espaço público, de possuir o mesmo reconhecimento para todos os membros. Kehl alerta para a perda do caráter coletivo e democrático do espaço horizontal em nossos tempos:

O individualismo moderno promove o recalque do caráter coletivo do que determina nossos atos – isso é justamente o que precisa ser recuperado para restaurar a confiança dos sujeitos no laço social, em relação ao qual somos todos, ao mesmo tempo, agentes e objetos (KEHL, 2000, p. 34).

O seriado não poderia escolher melhor cenário para o episódio “Tem que ser agora”: a praia. Localidade híbrida, a praia é lugar de mistura. Praia é muito confuso! Fico nervoso! , filosofa Laranjinha. Lugar em que chegam pessoas de bicicleta, a pé, de ônibus lotado, de carro, de moto ou de limusine. E Laranjinha continua, narração em *off*, como que conversando com o telespectador:

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 se eu tomar um toco? Praia é muito confuso! Fico nervoso! Qué vê? Pedro morra no morro (imagem de um menino bronzeado, loiro, chegando à praia de bicicleta, sem camisa), é mais ferrado que eu, mas só porque ele é loirinho (imagem do menino beijando uma menina) pega essas patricinha aí!

Podemos arriscar dizer que a praia é espaço de convivência dos “mais” diferentes, local ao qual todos têm acesso. Mas a abertura do seriado nos coloca a questão do reconhecimento: imagem vista do alto, duas pessoas discutindo e se empurrando. Deduz-se que são dois surfistas, pois conseguimos distinguir duas pranchas sob seus braços. Um incita o outro:

Surfista 1: Tu sabe quem eu sou, cumpadi?

Surfista 2: Quem?

Surfista 1: Ah, tá maluco? (os dois se aproximam, se empurram com os braços que estão livres – o outro braço permanece segurando a prancha) Eu sou sinistro, neguinho, tá maluco? Como é que tu fala assim comigo, rapá, tu nem me conhece...

Em recente entrevista, Chico Buarque denuncia a disseminação de um *apartheid* social na sociedade brasileira e comenta sobre o exemplo explícito que ocorre nas praias do Rio de Janeiro.

O clima hoje na cidade é muito mais pesado. Para não falar lá de cima, na própria zona sul já há territórios demarcados. Eu conheci a praia como um espaço democrático. Hoje em dia já se sente no ar a idéia de que vai existir logo uma fronteira entre Ipanema e o Leblon. Tem um pessoal na altura do Jardim de Alá [moradores de um cortiço na rua do canal que divide Ipanema e Leblon] que desce ali e ocupa a praia. Vira uma paranóia, vira uma hostilidade com esses garotos que ficam circulando ali. (...) As soluções sugeridas para isso, as coisas que eu leio nas cartas dos leitores dos jornais, em geral são fascistas. Virou moda responder a quem defende os direitos humanos com o trocadilho infame dos "humanos direitos" contra os vagabundos que nos tiram o direito de andar livremente pelo calçadão. Isso quando não se defende abertamente a pena de morte, a reclusão dos garotos de rua, a diminuição da maioria penal, a prisão perpétua. Eles querem exterminar com os pobres do Rio. Se puderem sumir com aquilo tudo – ótimo. Os meninos são os inimigos, são os nossos árabes, são os nossos muçulmanos (BUARQUE, 2004).

No seriado, Laranjinha comenta, através da técnica de narração em *off* (presença sonora) sobre a “privatização” de um espaço público como a praia. Ele explica o princípio de confusão que se inicia na beira do mar, que está relacionado à cena apresentada acima (referente à abertura do seriado intitulado “Tem que ser agora”):

Imagens de pessoas recolhendo seus objetos pessoais e saindo da areia em direção ao calçadão. Laranjinha, narração em *off*: Pro cara pegá uma onda onde ele não é local tem que ter *green card*, (imagem de uma menina sentada sozinha na areia, olha pra confusão, pega sua canga e sai rapidamente) quer dizer, autorização de

alguém daquela área. Só porque o neguinho rabeou o playboy, quer dizer, entrou na onda dele, olha lá a merda que deu (imagem de Acerola e Lidiiane, sua namorada, recolhendo seus objetos da praia, Acerola carrega uma criança no colo. Outras pessoas a seu lado também guardam seus pertences e saem da areia). Daqui a pouco eles vão botando segurança no mar! Tá pensando que mar é condomínio?

Em outro momento do mesmo seriado, duas jovens chegam à praia de limusine. Descem na calçada e se dirigem à areia, olhando para os lados com ar de desdém.

Meninas “pati” (segundo a denominação de Laranjinha) chegando à areia da praia, uma delas passa a mão no cabelo. As meninas estão vestidas igualmente: blusa regata e minissaia, argolas enormes nas orelhas e bolsas no ombro. Ambas com os cabelos castanhos, lisos e escorridos.

Uma das meninas comenta, ao ver a praia repleta de negros a sua volta.

Duda: Caroooool...

Carol: Duda, o que tá essa praia?

Duda: Cê sabe que eu não sou racista, Carol, cê sabe que eu não tenho o menor preconceito com preto, mas peraí: mora no Vidigal, vai na prainha do Vidigal; mora no São Conrado, vai no cantão do São Conrado... agora, com uma praia tão grande dessas vem em frente à minha casa?

Carol: Mas não fizeram até aquele piscinão lá pra eles? (imagens dos negros no mar) Eu não tenho o menor preconceito, eu sou madrinha da filha da minha empregada...

Duda: Não, eu só acho que não tem necessidade!

Aqui, tal como na horda primitiva ficcionada por Freud, há a busca pela “lei do mais forte”, que procura relegar a prole à exclusão, à marginalização, à impotência. O privilégio tem que ser de alguns, sendo o bando de bastardos – a grande maioria – excluído do usufruto do prazer. O diálogo inicial, do rapaz que pergunta ao “neguinho” Tu sabe quem eu sou? remete à idéia de um reconhecimento superior, de alguém que não está dividindo o mesmo espaço nas mesmas condições. Há nesse exemplo a denúncia recorrente contra o preconceito tanto racial quanto social, a recusa de alguns em aceitar a horizontalidade de ocupação de um mesmo lugar.

No mesmo episódio, na seqüência da história, um grupo de *playboys*³⁰ (jovens rapazes que ostentam riqueza e que são, na maioria das ocasiões, assim chamados pelos protagonistas do seriado) aparece devidamente acompanhado de um cachorro *pitbull*, para vingar a discussão iniciada na abertura do seriado. Na seqüência, aparece um rapaz loiro, que fala pra sua turma:

Loiro, sem camisa, vestindo bermuda azul: Aí, galera, a parada é a seguinte: o Dieguinho tá vindo aí com a galera, porque aquele neguinho lá, rabeou ele ontem, galera, o bicho vai pegá! É hoje que a gente vai fazê uma faxina nessa praia!

Leanderson, macacão de *neoprene* – indumentária típica dos surfistas –, óculos escuros, fala: Vai ser hoje, vai ser hoje!

Loiro: Fazê uma faxina nessa praia!

Leanderson: Faxina, vai ser aqui!

Loiro: Fazê uma limpeza nessa praia aqui, meu irmão!

Leanderson: Vamos botar essa negada pra tomar sol na laje!

³⁰ Segundo definição do Novo Dicionário Aurélio: [Ingl.] S.m. Homem, geralmente jovem, rico e ocioso, que se entrega a uma vida social intensa, ao convívio de belas mulheres, aos esportes, etc. (p. 1100).

Loiro: É isso aí!

Aqui não há o reconhecimento do outro, não há o reconhecimento do laço fraterno como forma fundamental de existência. O preconceito é deliberado, a “faxina” na praia implica “branquear” a presença dos sujeitos naquele lugar. Nesse momento, inicia-se uma briga na praia entre os negros e os *playboys*, que trazem os cachorros para o interior da briga. A população ao redor começa a fugir, com medo de um possível arrastão. Dois negros, arrumando suas coisas para sair da praia, comentam sobre o arrastão que se inicia:

Senhor 1: Ih, olha a briga, vô tirá meu time, bicho vai pegá!

Senhor 2: E olha lá quem tá começando: branquinho, *playboyzinho*, tudo bandido! E amanhã vai dá no jornal: quem começou? Favelada! É, não tem nada a vê, não, rapá, porque é preto, porque é pobre!

Aqui nos remetemos à letra de uma música bastante conhecida, autoria de Caetano Veloso, intitulada Haiti³¹, uma espécie de “rap social” interpretada por Gilberto Gil e Caetano Veloso. A letra aborda o preconceito racial e social, sugerindo uma fusão entre ambos:

Quando você for convidado pra subir no adro
Da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados

³¹ Haiti é a primeira faixa do álbum *Tropicália 2*, lançado em 1993. Letra de Caetano Veloso, música de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar voltados por um momento para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque um batuque
Com a pureza dos meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra, nos estimula
Não importa nada:
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do fantástico,
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
(...)
E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são quase sempre todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos
(...)

Pense no Haiti,
Reze pelo Haiti
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui.

Acreditamos que, com esses exemplos, o programa proclama uma denúncia contra todo e qualquer tipo de subcidadania, indicando um apelo para a importância das fraternias – talvez como o único espaço de reconhecimento da horizontalidade. A linearização entre preto e pobre, destacada pela letra de Caetano Veloso, é denunciada pelos negros que fogem do arrastão na beira da praia. Uma crítica à própria mídia é ali articulada. Já no episódio “Uólace e João Victor”, em que se apresenta alguns contrastes entre a vida na favela e a vida em um apartamento de classe média, através de seus personagens, é possível também pensar na categoria “Cidadania e subcidadania”.

Voz de um menino (João Victor), em *off*, imagens do Rio de Janeiro – da Baía de Guanabara, do Maracanã, do Cristo Redentor: Essa cidade que tem esgoto se chama Rio de Janeiro.

Voz de outro menino (Laranjinha), em *off* – imagem do Cristo Redentor, no alto, para, em seguida, a câmera baixar a tomada geral para a favela logo abaixo: Essa cidade que não tem esgoto se chama Rio de Janeiro.

Voz de João Victor, em *off*: Essa cidade de asfalto se chama Rio de Janeiro.

Voz de Laranjinha, em *off*: Essa cidade de terra se chama Rio de Janeiro.

Chama atenção aqui o fato de a narração de João Victor, menino da classe média, priorizar o esgoto da cidade; porém, as imagens que acompanham tal descrição são cenários bonitos e “aparentemente” limpos da cidade. Em comparação, Laranjinha, morador da favela, narra a cidade como aquela que “... não tem esgoto”; e as imagens destacadas são cenas dos casebres aglomerados no morro. Uma cidade é de asfalto. Outra cidade é de terra. Ambas são a mesma cidade: não são os mesmos cidadãos. Seguimos a análise com um excerto do capítulo “A Coroa do Imperador”, em que Acerola, através de narração em *off*, apresenta o asfalto e a terra agora não mais como duas cidades distintas, mas como dois países muito diferentes. Aqui também é utilizada a técnica da “imagem caseira”, ou seja, por alguns segundos, algumas imagens que aparecem foram gravadas por outra câmera, simulando uma gravação “ao vivo”:

“Imagem caseira”: policial dentro de um carro da Polícia, lendo jornal. Acerola passa por ele, caminhando calmamente, narração em *off*. Esses aí são os guardas da fronteira de lá!

Acerola olha pra cima e através dos fios de luz se vê algumas pessoas com armas na mão, usando camisetas de times de futebol, imagem focaliza as armas: E esses daqui, da fronteira de cá!

Imagem de cartazes de políticos, de flâmulas que exibem propaganda política: Lá, eles escolhem quem manda neles!

Close em Acerola, tom reflexivo, monólogo interior: Aqui, eles já estão escolhido...

No exemplo, a discussão sobre cidadania inclui as diferenças existentes no território de asfalto e naquele de terra: que cidadania é esta à qual não se estende o policiamento do Estado? Em que não há eleições, nem democracia, nem qualquer tipo de escolha?

No capítulo “Dois para Brasília”, Acerola acompanha sua namorada em um dia de visita ao presídio. Ao discutir sobre presos que continuam reclusos no presídio, apesar de sua pena já ter expirado, o episódio também problematiza a questão de classe social, da relação entre pobreza e marginalidade.

O personagem Acerola, através da técnica de narração em *off*, vai descrevendo a cena que se descortina sob nossos olhos: imagens do pátio do presídio em dia de visita e dos presos junto a seus familiares:

Quase só tem mulher visitando, mulher de todo tipo: tem umas com jeito de mãe (imagem de uma senhora de cabelos grisalhos e compridos), os filhos que tão preso ficam um pouco envergonhados porque elas falam muito e eles pouco. Tem umas que parecem mulher de preso faz um tempão (duas mulheres negras, próximas uma da outra), quase não se beijam. Tem outras que beijam muito (imagem de um casal se beijando, homem está de costas e mulher de frente), deve ser minas novas. Umas são muito gatinhas (imagem de mais um casal abraçado, o homem está encostado no ombro da mulher), os caras devem ficar nervoso de tá preso (outro casal abraçado) e deixar as mina dele lá fora. E tem muita criança também

(aparecem crianças abraçadas à mãe). Deve ser chato pra criança conhecer o pai só lá dentro, não poder conhecer o pai aqui fora, brincar... receber o carinho do pai. Eu não vi um rico, acho que só tem pobre preso. Tem uns que tavam triste mas a maioria tava alegre, ou tentando fingir que tava alegre, porque só tem esse dia pra se encontrar.

Na categoria “Cidadania e Subcidadania”, quisemos destacar que o seriado *Cidade dos Homens*, mais do que dizer que não existe cidadania para os protagonistas do programa (quase todos pretos, quase todos pobres; brancos que de tão pobres viram pretos...), realiza uma denúncia sobre essa subcidadania, vivenciada em muitos lugares do nosso país. A partir da análise, entendemos que, ao denunciar a falta de cidadania, propõe algo novo, qual seja, pensar na manutenção de uma fratria que possa acolher ou, ao menos, respeitar essas diferenças.

5.1.4 Encontro “ao vivo”

A última das “categorias” destaca a característica talvez mais pungente e cara ao conceito de função fraterna. Refere-se ao encontro, à convivência, à experimentação do espaço horizontal de trocas e embates, àquilo que relacionamos com a ação humana proposta por Hannah Arendt (2000). Vale destacar a etimologia da palavra encontro. Segundo Antônio Geraldo da Cunha (1982), a palavra é proveniente do latim “incontrare”, surge da junção in + contra, onde “in” significa dentro de; “contra” pode significar ir contra alguém (como preposição) ou relacionar-se como prefixo (contrapor, contradizer). Houaiss (2002) apresenta algumas definições para a palavra encontro, das quais destacamos: “Ato de

encontrar(-se), de chegar um diante do outro ou uns diante dos outros” e “Combate ou enfrentamento em que os participantes buscam, ao mesmo tempo, obter um título, uma distinção, etc.; competição, disputa”. Encontramos aqui os dois elementos fundantes do espaço fraterno, quais sejam, a troca de experiências e o embate.

Trata-se de momentos do episódio em que, através de “imagens caseiras”, da simulação de gravação “ao vivo”, os jovens personagens se encontram e conversam, trocam idéias, concordam e também discordam do que falam. Essa simulação da imagem “ao vivo”, não deixa de ser uma estratégia discursiva que busca a simultaneidade da gravação, mas também nos remete a algo do encontro, próprio do laço fraterno, além de criar efeitos de sentido que remetem a uma “autenticidade”, a algo que ocorre “naquele instante”, tal como os momentos de experimentação, de negociação de acordos, tão essenciais à criação e manutenção das fratrias.

Precisamos, porém, distinguir a convivência inerente à função fraterna, daquela que está sendo proposta pelo produto televisivo: não se trata aqui de elevar as duas “formas de convivência” a uma mesma condição. Estabelecemos, sim, um paralelo entre as duas formas de encontro, do estar-junto, mas sem tomar uma pela outra (como já discutimos anteriormente, vide segundo capítulo da pesquisa).

No caso do programa, há que se ressaltar a temática amplamente discutida pelos personagens durante o capítulo intitulado “Sábado”, qual seja, a da sexualidade e dos relacionamentos amorosos. Não se trata de sublinhar o conteúdo dessa fala, mas a maneira como ela é apresentada no episódio, na estrutura de “gravação ao vivo”, que constrói determinados efeitos de sentido e que destaca, a nosso ver, o espaço horizontal e democrático do encontro. Segundo Kehl (2000), são as experiências cotidianas compartilhadas pelos membros de uma fratria que consolidam a quebra da ilusão identitária, propiciando laços de cumplicidade. A fratria, destaca a autora, é garantia de reconhecimento

na juventude e possibilita novas identificações exogâmicas. Destacamos essas idéias no exemplo a seguir. Ao final do episódio “Sábado”, que acompanhou a noite em um baile *funk*, os jovens rapazes da favela se encontram para conversar sobre os “resultados” da noite anterior e cantar rimas de *funk* ao pé do morro.

Laranjinha, dirigindo-se a Acerola: Qual foi a de ontem com aquela mulher, lá?

Acerola, empolgado e dramatizando a situação: Tu não viu, não, mané? Ela me beijou, me arrastou pra casa dela. Ela parou aqui na porta, parou aqui na porta e falou: “Vamo lá pra minha casa!” eu fui e deixei ela maluquinha (sorriso malicioso). Cheguei lá e ela começou a beijar meu pescoço e eu, ó, tirei a roupa dela todinha (faz gestos de abrir a roupa, sonoriza com a boca a roupa sendo rasgada, câmara que vai captando os rostos dos amigos, que olham fascinados pra Acerola, em seguida começam a rir) e ela: “O que é isso Acerola?” e eu: “Acerola nada, me chama de ACM”, pulei em cima dela e créu, créu!!

Amigo (1): Para de falar mentira, Acerola! (meninos riem) Eu vi, ela te deu o maior toco, ali, cara!

Acerola: Que tu viu, mané?

Amigo do bonde (1): Nem tem... existe camisinha pra esse garoto?

Acerola, provocando o amigo: A mina mais bonita que tu pegou não tinha dente!

Amigo (1): Pelo menos eu... ó...

Amigo do bonde (2): Sabe as sete vezes que eu fui no banheiro? Foi sete mulher diferente!

Amigo do bonde (3): Essa foi a do ano!

Laranjinha: O bagulho é que eu consegui botar as três de 4 que eu peguei ontem!

Acerola: O Laranjinha que zoa... o Laranjinha veio chorar pra mim que é cabaço, veio chorar pra mim: "Ah, eu sou virgem!" (todos riem).

O recurso de "gravação ao vivo" parece atestar a veracidade daquela cena, ainda mais quando um dos meninos tenta construir as rimas de *funk* e se atrapalha para completar a música. Na seqüência, a continuação da cena:

Riso de todos os jovens presentes na cena. Corte rápido. Amigo do bonde (3) ensaia uma rima enquanto outros acompanham com palmas.

Amigo (3): Sábado à noite / É um dia excitante / Mas quando chega de noite / Nós cinco vamo pro baile funk.

Todos, em coro: Ele rimô, ele rimô, ele rimô, ele rimô, ele rimô...

Laranjinha, empolgado: Se liga nesse papo / Escuta o que eu vô falá / Sábado e domingo / Eu vô pro baile pra ficá.

Todos, novamente em coro, acompanham nas palmas: Ele rimô, ele rimô, ele rimô, ele rimô, ele rimô...

Amigo do bonde (2): Se liga aí agora / Eu vô falá sem medo...

Silêncio, o jovem fica quieto, parece pensar e todos riem, batem palmas e cantam em coro: Ele não rimô, ele não rimô, ele não rimô, ele não rimô, ele não rimô...

O menino interfere, apontando o dedo indicador aos amigos: Calma aí que sai, vai saí, vai saí...

Todos ficam em silêncio, aguardando a rima do amigo. Silêncio, *close* no rosto do jovem, que não consegue cantar e sorri. Todos riem, batem palmas e seguem cantando: Ele não rimô, ele não rimô, ele não rim, ele não rimô, ele não rimô...

Acerola em meio aos jovens, fala, sorridente: Tá neurótico... muito bom parceiro!

No episódio “A Coroa do Imperador”, também localizamos uma cena de encontro “ao vivo”. Referimos-nos aqui, novamente, a um fragmento da cena analisada no terceiro capítulo desse trabalho, qual seja, a dos meninos conversando em uma sala, em frente à televisão, sobre a violência na favela. Trazemos para cá a parte final da discussão, em que os garotos discutem uma polêmica abordada durante todos os capítulos do seriado: a participação no tráfico de drogas.

Douglas, olhando para um dos meninos, fala em tom exaltado: Quem vai querer saber que você não é bandido?

Marcos, ao seu lado, concorda com Douglas: Nunca quer saber, irmão, nunca quer saber!

Marcos, sério, olhando para a câmera. *Close* em seu rosto: Todo mundo já pensou isso na vida, *brother*, se falar que não, é mentira! (corte rápido) De um dia se revoltar, entrar pra boca e ser sinistro pra ter respeito no morro!

Robson fala em tom de proposição aos meninos: O tráfico poderia proibir menor de 15 anos.

Darlan olha para Robson e fala serenamente: Não, mas ele bota menor porque menor não é preso, *brother*!

Douglas, *close* no seu rosto, expressão séria: Pensando, que bom, vai crescer e vai ser dono do mundo inteiro, mas não vai ser porra nenhuma porque chega na hora, mané, nem dos 18 anos não passa... (imagem final, meninos sentados no sofá e no chão da sala, assistindo à televisão).

Destacamos aqui a produção de um discurso que quer se mostrar permanentemente no presente, incluindo lances de improvisação, do inesperado, o elemento imprevisível da ação humana. Dessa forma, parece simular um encontro entre esses meninos, um espaço de experimentação em que a experiência e o pensamento de cada um contam, produzem diferença. Ressalto aqui a disparidade entre a função fraterna, que é produtora de um novo espaço de trocas e de identificação e a representação de um laço fraterno em um programa de televisão, que poderá tratar de modo similar do conceito de função fraterna.

6 CONSIDERAÇÕES QUE APONTAM PARA UM FINAL

O presente trabalho propôs-se a articular questões das áreas da Educação, da Psicanálise e da Comunicação, ao analisar um programa televisivo a partir do conceito psicanalítico da função fraterna. Iniciei a escrita desta dissertação assumindo a idéia de que estudar a mídia é “correr riscos” e retorno agora a esse ponto de discussão. Acredito que um dos principais riscos se refere à análise de uma produção cultural contemporânea, exibida em um veículo que está imerso em contradições ao se apresentar, por um lado, como um “lugar” de produção de formas de ser cristalizadas e homogeneizadas e, ao mesmo tempo, como um espaço público que possibilita a visibilidade de novos engendramentos, que também propõe uma multiplicidade de produções. É apostando nesse risco que parto para as finalizações do estudo.

O percurso inicial desse trabalho foi atravessado pela análise das condições de emergência do programa de televisão *Cidade dos Homens*, procurando entender as configurações de uma época que parece demandar uma maior discussão a respeito da realidade em nosso País. A partir disso, podemos argumentar que a mídia televisiva responde a uma urgência do nosso tempo ao construir uma trama de visibilidades e de enunciabilidades sobre jovens negros e pobres, moradores da periferia. Aqui também o discurso televisivo é definido pelo paradoxo de, paralelamente, oportunizar a visibilidade de certos movimentos sociais e também de domesticá-los e talvez até mesmo implodir a manifestação de qualquer germe revolucionário, característico de um movimento político e social.

No desenvolvimento do conceito teórico explorado a partir do terceiro capítulo, abordamos o mito da horda primeva, contado por Sigmund Freud, em que a fratria de irmãos se insurgiu contra as ordens paternas e tirânicas, instituindo leis e regras para a convivência

fraterna. A constituição daquele espaço horizontal, que permitiu a passagem da barbárie à civilização, aconteceu através de um pacto entre aqueles irmãos e também marcou a disputa e a rivalidade entre eles. Discutimos o espaço fraterno, com suas formações de fratria e gangue e a instituição de uma função fraterna. A partir de um aprofundamento nas formas do registro Imaginário e Simbólico, tal como descrito por Lacan, priorizamos a produção de sentidos constituída pelo entrelaçamento entre essas duas ordens. Concluimos que o discurso televisivo produzido pelo programa imaginariza, através de seus episódios, uma força simbólica, a função fraterna.

Como se pode comprovar através da análise, a imbricação entre teoria e método enriqueceu o trabalho, constituindo-se uma forma de pesquisa. Ao uso de determinadas técnicas de linguagem de TV, como a narrativa em primeira pessoa (no monólogo interior, na voz em *off*) articularam-se questões referentes ao conceito de função fraterna, possibilitando pensar em uma estrutura homóloga a esta, apresentada pelo programa.

Destacamos no seriado a constante apresentação de ambas as formações do espaço fraterno, a fratria e a gangue. Ao apontarmos para as certezas inabaláveis referentes ao “pa(i)trão” ou às discursividades repletas de preconceitos e de intolerância racial e social presentes na “subcidadania”, entendemos a denúncia que o programa parece realizar contra qualquer manifestação que se julgue superior e que se pretenda dogmática e incontestável – ferindo, dessa forma, qualquer movimento pró-fratria. A denúncia parece propor uma discussão acerca das características referentes ao pai tirânico da horda primitiva, com suas marcas de brutalidade e arbitrariedade.

Paralelamente, podemos dizer que *Cidade dos Homens* apresenta uma estrutura narrativa que se assemelha à estrutura da função fraterna, ao priorizar a necessidade da fala e do laço entre a fratria, ao destacar a provisoriabilidade das certezas e a implicação da dúvida, seja através do pensamento solidário seja através do encontro com o outro. Em

contraposição à cristalização da gangue, que remete a certezas absolutas e a uma garantia frente às relações – geralmente organizadas em uma instância vertical, de autoridade –, a fratria se estabelece no espaço horizontal, lugar de embate e de convivência, e sabe da fluidez de sua formação, de quão frágil é o laço fraterno, que pode ser dissolvido a cada momento. Os personagens que ocupam esse espaço são apresentados como sujeitos divididos, desamparados (pois incompletos), mas cientes da dependência dos laços sociais (que sempre incluem o outro) que carregam em si a potência da transformação.

A partir da análise talvez não possamos retirar certezas ou conclusões – aliás, nada mais antifraterno do que encontrar respostas concretas e limitadas, uma espécie de “solução para todos os problemas”. Por isso, a decisão de intitular esse derradeiro capítulo como “Considerações que apontam para um final”. Sem nomear essa seção como “Conclusão”, podemos entender algumas idéias principais que o programa, através de sua estrutura narrativa, foi capaz de construir, seja apontando para as fratrias, seja destacando a formação perversa do espaço fraterno. Acredito que a principal dessas idéias seja a de ampliar o conceito de função fraterna para questionar formas calcificadas de ser e entender as relações na contemporaneidade. O espaço fraterno, mais do que um lugar de trocas entre semelhantes, deve ser também apreendido como um *locus* de desafios em relação à condição de semelhança na diferença. Um lugar em que embates façam implodir o preconceito em qualquer de suas manifestações, gritar ante a desigualdade racial e social, denunciar formas de subcidadania e, principalmente, ser capaz de pensar o outro e de responsabilizar-se por ele. Essa é uma postura ética, política e pedagógica, a ser ampliada para uma discussão que implica atravessamentos nos campos da Psicologia, da Educação, da Comunicação.

Jurandir Freire Costa, em recente entrevista, destaca como principal mazela da sociedade brasileira a crescente irresponsabilidade diante da vida e falta de compromisso

com o outro, tanto nas camadas mais pobres da população quanto na mais alta cúpula da elite. E relaciona a cultura do espetáculo, através da exposição imagética *per se* e da vida valorizada no puro entretenimento, como uma das condições de emergência do mal-estar na contemporaneidade.

Na moral do espetáculo, o outro é sempre o responsável pelas mazelas e não eu. Eu estou corrompendo, sou venal, sou leviano, mas o que eu faço não tem nenhuma consequência. O que o vizinho faz com certeza terá. É uma posição típica dessa falta de compromisso (COSTA, 2004, p. 12).

O autor retoma Sigmund Freud a fim de combater as críticas à psicanálise como uma técnica que tem como objetivo “irresponsabilizar” as pessoas de seus atos. Jurandir Costa esclarece que as idéias do criador da Psicanálise “... dizem que nada existe de mais importante do que a responsabilidade do sujeito para consigo e para com o outro” (COSTA, 2004, p. 13).

Uma intersecção entre tal problematização – o destaque à responsabilidade frente ao outro, e o enfoque da Psicanálise – pode ser tecida com a discussão realizada por Ana Maria Medeiros da Costa na obra *Função Fraternal*, inspiração central da presente dissertação. Ao pontuar o reconhecimento da experiência entre pares e a busca da figura de autoridade como demanda social da atualidade, Ana Costa – analogamente a Jurandir Costa – aponta novamente o papel da psicanálise.

Dos atos somente podemos considerar os efeitos e as responsabilidades de quem os produziu (...) Se a psicanálise pode contribuir com alguma coisa dentro do legado cultural, não é justificando atos individuais ou coletivos. Pelo contrário, espera-se que um percurso de análise possa levar cada um a arcar com as consequências de seus atos (COSTA, 2000, p. 85).

Não se trata aqui de defender a técnica ou a teoria, mas sim de pensar nas relações propostas no título deste trabalho. Articular Educação, Psicanálise e Comunicação não é tarefa simples – e também não se esperava que assim fosse. Entretanto, ao investigarmos e problematizarmos mais amplamente o conceito de função fraterna, deparamo-nos com inúmeros pontos de ligação entre as três áreas alinhavadas pelo presente estudo, pois, quando falamos em função fraterna, ocupamo-nos também da transmissão de cultura, do cuidado nas relações sociais, da responsabilidade frente ao outro – e frente a nós mesmos. Como fazer valer uma aposta na função fraterna, em um vazio pleno que é característico das relações humanas, mas que parece cada vez mais escasso em nossos tempos? Talvez seja preciso acreditar em um espaço fraterno que contemple a fratria, determinada pela filiação entre os membros e que torna possível a criação de novas formas de sociabilidade e de expressividade. E assim construir, a cada momento, uma ética da convivência que considere *a semelhança na diferença*, a implicação de cada um no laço coletivo.

Quando Jacques Lacan (1997) se refere à ética da psicanálise como um comprometimento do sujeito com a relação que ele estabelece com os outros, com o trilhamento que está sempre por se fazer a partir de sua implicação (do sujeito), o autor também destaca o enorme vazio, que eu chamaria aqui de desamparo, com o qual não podemos deixar de nos deparar e que se trata de um chamado à criação para novas relações. Um vazio pleno, característico das relações humanas, que são sempre construídas, retomadas, negociadas, recheadas de contradições – e aqui retomamos os laços da fratria como essa nova relação, que envolve elementos de trocas e de disputas.

Nestas considerações finais, torna-se importante também ponderar sobre os desdobramentos deste trabalho, ou as continuações que a pesquisa pode apontar a partir do que foi discutido até aqui. Cito Foucault: “Não escrevo um livro para que seja o último; escrevo um livro para que outros sejam possíveis – não necessariamente escritos por mim”

(FOUCAULT, 1996, p. 26). Modestamente, acredito que esta dissertação pode receber outros tratamentos de pesquisa, como um estudo de recepção com jovens em diferentes escolas (públicas, estaduais, municipais, particulares, supletivos), auxiliando a pensar sobre a convivência nestes diferentes espaços – inclusive, discutir sobre a função fraterna nestes espaços de convivência e realizar um estudo comparativo com este trabalho de análise. Igualmente interessante seria realizar um estudo de recepção junto a professores, propondo sessões em que se assistisse ao programa *Cidade dos Homens*, seguidas de discussão sobre os tópicos principais do programa, ressaltando aspectos de uma outra juventude e da importância do laço fraterno nessa fase da vida. Outro estudo poderia seguir com uma análise do programa nos anos de 2004 e 2005 (uma vez que a emissora já programou a apresentação do seriado neste ano), bem como de sua adaptação para longa-metragem, a ser exibido no ano de 2006³².

Todas essas propostas levam em conta a importância de um trabalho que priorize a posição interrogativa do pesquisador (seja ele pedagogo, psicólogo, comunicador, etc.) que se proponha a priorizar a experiência da mídia, a falar “de dentro” das imagens, analisar a linguagem e os efeitos de sentido ali produzidos. Somente assim seremos capazes de realizar um estudo comprometidamente ético e político que “... problematize nossos modos de ver hoje, articulando um mergulho nas imagens da mídia, nos discursos que ela faz circular e nos modos de subjetivação que eles incitam” (FISCHER, 2002, p. 91).

³² A equipe iniciou as produções do longa-metragem, intitulado *Cidade dos Homens – O Filme*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKEIMER, Max. A indústria cultural – O iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, Theodor W. et al. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 159-204.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **Eichmann em Jerusalém** – um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AVELLAR, José Carlos. Foco na realidade – o documentário volta a registrar a vida do brasileiro. In: **RioArtes**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura, ano 12, nº 34, p. 04-07, 2003.

BENTES, Ivana. Os marginais midiáticos. **RioArtes**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura, ano 12, nº 34, p. 17-19, 2003. Entrevista concedida a Lílian Fontes.

_____. **A pobreza criadora da folk mídia**. Capturado em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2301200502.htm>, em 26/01/05.

BILLOUET, Pierre. A arqueologia do saber. In: _____. **Foucault**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BIRMAN, Joel. Insuficientes, um esforço a mais para sermos irmãos! In: KEHL, Maria Rita (Org). **Função Fraterna**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 171-208.

BLEICHMAR, Hugo. **Introdução ao estudo das perversões** – Teoria do Édipo em Freud e Lacan. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

BRAGA, Andréa da Costa. **Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

BUARQUE, Chico. **O tempo e o artista**. Capturado em www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200409, em 27/12/2004. Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. A crítica de televisão. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. **Videologias** – ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 27-42.

_____. Ainda sob o signo da Globo. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. **Videologias** – ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004b, p. 220-240.

CABAS, Antônio Godino. **Curso e discurso da obra de Jacques Lacan**. São Paulo: Moraes, 1982.

COSTA, Jurandir Freire. *Playdoier* pelos irmãos. In: KEHL, Maria Rita (Org). **Função Fraternal**. Rio de Janeiro: Relum-Dumará, 2000.

_____. **A violência é resultado da desigualdade**. Istoé. São Paulo: Editora Três, ed.1836, 15 de dezembro de 2004, p. 09-13. Entrevista concedida a Francisco Alves Filho.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã: diálogo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DOR, Joël. **O pai e sua função em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. Sobre pais e irmãos – mazelas da democracia no Brasil. In: KEHL, Maria Rita (Org). **Função Fraternal**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p.145-170.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão & Educação – fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Foucault e a análise do discurso em educação. In: **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, novembro de 2001b.

_____. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. In: **Revista Brasileira de Educação – ANPEd**. São Paulo: Editora Autores Associados LTDA, nº 20, Maio/Jun/Jul/Ago, 2002, p. 83-94.

FONTENELLE, Isleide Arruda. **O nome da marca – McDonald's, fetichismo e cultura descartável**. São Paulo: Boitempo, 2002.

FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault, por Sergio P. Rouanet e J. G. Merquior. In: ROUANET, Sergio Paulo; MERQUIOR, José Guilherme; LECOURT, Dominique; ESCOBAR, Carlos Henrique de. **O homem e o discurso** (a arqueologia de Michel Foucault). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 17-42.

_____. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FREUD, Sigmund (1913-1914). **Totem e tabu e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAARDER, Jostein e HAGERUP, Klaus. **A biblioteca mágica de Bibbi Bokken**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GARCIA-ROZA, Livia (org). **Ficções fraternas**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: **Revista Lugar Comum**. Rio de Janeiro: UFRJ, nº13-14, jan./ago., 2001, p. 147-159.

HARARI, Roberto. A heresia borromeana de quatro. In: _____. **Como se chama James Joyce?**: A partir do seminário *Le Sinthome* de J. Lacan. Salvador: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2002, p. 25-53.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2002.

KEHL, Maria Rita. Imaginar e pensar. In: NOVAES, Adauto (Org). **Rede imaginária**: televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1991, p. 60-72.

_____. (Org). **Função Fraternal**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. **Sobre ética e Psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Televisão e violência do imaginário. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. **Videologias – ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 87-106.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real – Conferência de Jacques Lacan – 1953. In: **Cadernos Lacan** – 1ª parte. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 1991.

_____. A tópica do imaginário. In: _____. **O Seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 89-106.

_____. **O Seminário, livro 7**: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. Psicanálise, modernidade e fraternidade – notas introdutórias. In: KEHL, Maria Rita (Org). **Função Fraternal**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 51-80.

LAPLANCHE e PONTALIS. **Dicionário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

LEANDRO, Anita. Trilogia da Terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana. In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, UFRGS/FACED, vol. 28, n.º 2, jul./dez. 2003, p. 09 – 28.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MEIRELLES, Fernando. Depoimentos dos autores e diretores. In: _____. **Cidade dos Homens**. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções/O2 Filmes, 2003.

MELLO, Eliana Dable de. **Juventude e utopia**: experiências nas varandas de uma escola pública. Porto Alegre: PPGPSI/UFRGS, 2004. Dissertação de mestrado.

PETROCELLI, Renata. “**Cidade dos Homens**” não perde o fôlego. Capturado em <http://exclusivo.terra.com.br/interna/OI400906-EI1118,00.html>, em 25 de outubro de 2004.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1996.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro**, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SCHÄFFER, Margareth. “Entre-lugares” da cultura: diversidade ou diferença? In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, UFRGS/FACED, vol. 24, n.º 1, jan./jun., 1999, p. 161-167.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. **Possíveis formas de convivência fraterna na sociedade midiática**. Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 2004. Proposta de dissertação de mestrado.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala** – função e linguagem da televisão no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Janice Tirelli Ponte de. **Reinvenções da utopia**: a militância política de jovens nos anos 90. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania** – Para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Ligia C. **Lacan**: operadores da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VANUCCHI, Camilo. Comédia da Vida Real. In: **Istoé**, 14 de julho de 2004, nº1814, p. 59.

VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a História. In: _____. **Como se escreve a História**. Brasília: UNB, 1982, p. 149-181.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZIMERMAN, David E. **Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

REFERÊNCIAS DOS EPISÓDIOS

CIDADE DOS HOMENS (2002)

A COROA DO IMPERADOR. Direção: César Charlone. Roteiro: César Charlone, Fernando Meirelles, Jorge Furtado. Veiculado em 13 de outubro de 2002.

O CUNHADO DO CARA. Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins. Veiculado em 14 de outubro de 2002.

O CORREIO. Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins. Veiculado em 15 de outubro de 2002.

UÓLACE E JOÃO VICTOR. Direção: Fernando Meirelles e Regina Casé. Roteiro: Guel Arraes, Fernando Meirelles, Jorge Furtado e Regina Casé. Baseado na obra homônima de Rosa Amanda Strauzs. Veiculado em 16 de outubro de 2002.

CIDADE DOS HOMENS (2003)

SÁBADO. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: George Moura e Fernando Meirelles. Veiculado em 14 de outubro de 2003.

DOIS PARA BRASÍLIA. Direção: César Charlone. Roteiro: César Charlone e Jorge Furtado. Veiculado em 21 de outubro de 2003.

TEM QUE SER AGORA. Direção: Regina Casé. Roteiro: Jorge Furtado, Regina Casé e Rosa Amanda Strauzs. Veiculado em 28 de outubro de 2003.

OS ORDINÁRIOS. Direção: Kátia Lund e Eduardo Tripa. Roteiro: Kátia Lund, Eduardo Tripa e Melanie Dimantas. Veiculado em 04 de novembro de 2003.

BURACO QUENTE. Direção: Paulo Morelli. Roteiro: Paulo Morelli, George Moura e Fernando Meirelles. Veiculado em 11 de novembro de 2003.