

Tem que ser agora: focalização e dialogismo no seriado Cidade dos homens

Luiz Antonio Mousinho

Resumo: Produzido pela O2 filmes e Rede Globo, o seriado *Cidade dos homens*, concebido pelo cineasta Fernando Meirelles, teve três de seus episódios baseados em narrativa infanto-juvenil de Rosa Strauzs, intitulado *Uólace e João Victor*, sendo um dos episódios adaptação da obra e dois outros episódios inspirados na narrativa literária. Vamos nos deter na análise e interpretação de aspectos de um desses episódios, intitulado *Tem que ser agora*, observando elementos de *focalização* (G.Genette) e a questão do *dialogismo* (M. Bakhtin) no texto audiovisual.

O seriado *Cidade dos homens* teve sua quarta e última temporada veiculada em 2006, tendo estreado em 2003. O cineasta brasileiro Fernando Meirelles (*Cidade de Deus, Jardineiro Fiel*), mentor do seriado, aponta *Cidade dos homens* como um desdobramento, mas, ao mesmo tempo, como o avesso do filme *Cidade de Deus*. Meirelles ressalta que “*Cidade de Deus é um drama com toques de comédia sobre traficantes do Rio; a comunidade aparece apenas como pano de fundo*”. Para Meirelles, o seriado, por sua vez, seria “*uma comédia, com um toque de drama sobre uma comunidade do Rio de Janeiro; os traficantes aparecem apenas*

como pano de fundo” (Meirelles, 2002). Na realização das quatro temporadas do seriado, parceria da O2 filmes e Tv Globo, participaram roteiristas e diretores como Jorge Furtado, Guel Arraes, Regina Casé, César Charlone, Paulo Morelli e o próprio Meirelles, entre vários outros.

Todo o seriado dialoga com formas e temas de *Cidade de Deus* e do curta-metragem *Palace II* (também dirigido por Meirelles), guardando um traçado específico, ao se concentrar sobretudo na vida de dois garotos favelados protagonistas, Acerola e Laranjinha. Aqui eles não são delinquentes, se postam afastados do narcotráfico, mas são vistos em meio às complexas relações entre a comunidade, os traficantes e as estruturas de poder dentro e fora do morro. Mas a ênfase é para a vida comunitária, tendo como centro o cotidiano dos dois garotos.

Além do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, uma outra narrativa literária foi incorporada ao seriado, no caso o livro infanto-juvenil *Uólace e João Victor* (Strausz, 2003). O livro de Strausz teve uma adaptação para o seriado, com o mesmo título do volume, episódio dirigido por Fernando Meirelles e Regina Casé, roteirizado por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina

Casé, bem como inspirou outros dois episódios, *Tem que ser agora* e *Os ordinários*.

No episódio *Uólace e João Victor*, percebe-se o quanto a narrativa cruza olhares conflitantes. O texto audiovisual tem, para citar a síntese de Gérard Genette, focalização interna, onde *o narrador apenas diz o que certa personagem sabe*. Mas é interna múltipla, com os focos se alternando¹. No caso do filme e do livro, há a alternância entre as visões de mundo dos dois garotos, cujas mentes filtram a informação diegética². E muito do que tais narrativas revelam advém dessa alternância, quando pontos de vista e de cegueira³ dos focalizadores se contradizem, desconstruindo estereótipos, assumindo diferenças e revelando insuspeitáveis semelhanças nas dores e no desejo dos dois protagonistas, Uólace/ Laranjinha, o garoto favelado e herói do seriado e João Victor, um garoto de classe média. Eles que, ao se encontrarem nas ruas, se afastam um do outro, com medo, indiferença, desprezo.

¹ Genette assinala que a focalização se refere à escolha de um ponto de vista restritivo (Genette, s/d, 182). Lembra ainda que “uma focalização externa em relação a uma personagem, pode, por vezes, igualmente bem, deixar-se definir como uma focalização interna sobre outro” (Genette, s/d, 190). A *focalização* é um dos modos de regulação da informação narrativa e que “pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético” (que não participa da história), conforme assinalam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. (REIS & LOPES, 1988, 146).

² Aqui utilizo a distinção, proposta pela narratologia, entre *história* ou *diegese* (o que se conta) e *discurso* (como se conta). Cf. GENETTE, s/d.

³ Maria Lúcia Dal Farra fala em pontos de vista e de cegueira de narradores. Cf. Dal Farra, 1978.

A estruturação da narrativa, fundada em seqüências que paralelamente mostram a vida de cada um e que revelam o que se passa em suas mentes e vidas cotidianas, acenam para o reconhecimento do valor do outro, sem sonegar tensões e contradições. A permuta entre os focos narrativos revela o que é velado, recalcado, na visão de mundo e de classe dos garotos. Uma focalização vai desconstruindo a outra, minando seus preconceitos, desarmando seus enganos.

No episódio e no livro *Uólace e João Victor*, a alternância da visão dos narradores-focalizadores inscreve na própria estrutura da obra a diferença – e os possíveis pontos de contato⁴. Assim o episódio potencializa a visão das diferenças e semelhanças, revelando muito do Brasil urbano, com seus anúncios luminosos, que são a cidade a mentir, mas que são ainda a assunção das tensões e contrastes na grande cidade, espaço também de fascínio e mapa de possibilidades de encontro⁵.

Mas vamos nos deter aqui neste texto em outro episódio do seriado, intitulado *Tem que ser agora*, episódio inspirado no livro de Amanda Strausz e que dá continuidade no

⁴ Em *O discurso da narrativa*, Genette distingue as categorias de Modo e Voz. Na categoria Modo, são abordados os procedimentos de focalização, sendo a instância onde se discute qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa; quem vê. Por outro lado, a categoria Voz definiria quem é o narrador; quem fala (Genette, s/d).

⁵ Estudei os processos de adaptação no episódio, da ficção literária para a audiovisual. Cf Mousinho, 2004. Os três episódios baseados em Rosa Strausz também estão no corpus de pesquisa concluída em 2006 no Programa de Iniciação Científica –Pibic/CNPQ/ UFPB, pesquisa realizada pelo bolsista Arthur Lins, junto ao Grupo de Pesquisa Ficção e produção de sentido, que coordeno na Universidade Federal da Paraíba.

seriado à tematização do encontro entre a classe média e os habitantes do morro, com atenção especial para o personagem João Victor, além dos protagonistas do seriado, Acerola e Laranjinha.

Focalização e dialogismo serão os aspectos que observarei com especial atenção. A relação texto-contexto também será investigada, com o elemento social tomado na obras “*não exteriormente (...) mas como fator de construção artística*”, como sugere Antonio Candido (Candido, 1976, 7), bem como procurando perceber “*a vida social sendo expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio*”, conforme assinala Robert Stam, em diálogo com a obra bakhtiniana (Stam, 1992: 25).

Tem que ser agora: pegar o instante

O episódio *Tem que ser agora*, da segunda temporada, do seriado *Cidade dos homens*, dá continuidade às aproximações e tensões entre classe média e morro, com mais forte presença no episódio *Uólace e João Victor*, da temporada anterior. Tal episódio, baseado no livro homônimo de Rosa Strausz, traz à cena João Victor, personagem de classe média baixa que vai co-protagonizar *Tem que ser agora*, roteirizado por Jorge Furtado, Regina Casé e Rosa Strausz, dirigido por Regina Casé.

O episódio começa numa breve cena, em plano geral, onde dois surfistas, vistos do alto, discutem, um deles ameaça, se diz “sinistro”. Corta e vemos Laranjinha de bicicleta, por uma avenida da praia, ar abafado, voz *over*, lamentando a duração do dia que

não acaba, desanimado, na cena que se repete ao final. O começo *in media res*, o recuo no tempo, intervalo no qual o filme vai acontecer, traz o ambiente do morro em clima de preparativos para uma manhã de sol: planos rápidos e errantes, como de hábito no seriado, onde se vê a juventude do morro se preparando para a festa, Laranjinha ganhando o bico de entregador de pranchas, moças se depilando, e depois de biquíni tirando a canga e correndo atrás dos evangélicos com suas bíblicas brandidas em *vade retro*, rapazes oxigenando os cabelos. Tudo em som e imagem que traduzem excitação, urgência, farra, pândega.

Em *Tem que ser agora*, o espaço principal da ação é a praia, espaço bastante explorado como ambiente gerador de encontros, catalisador de tensões na cidade do Rio de Janeiro, emblemática dos contrastes sociais brasileiros. A chegada dos banhistas à orla é quase coreografada, com pessoas vindo de motorista, táxi, ônibus, a pé e convergindo para as areias. Moradores da favela, vendedores ambulantes, surfistas de carro, meninas da zona sul, a malandragem que desce com ou sem pranchas pelas janelas dos ônibus.

Tudo isso vem meio misturado na luz que arromba a retina em beleza, num excesso de contrastes, nas diferenças tensionadas que ressaltam em cada imagem, em planos que se sucedem freneticamente, nos enquadramentos que vacilam, nos pequenos grupos sociais que vão se desenhando e se articulando no espaço da praia do Leblon. À chegada das tribos do morro, um plano geral, do alto, aponta o afastamento assustado dos que já estavam instalados na areia, ante um sentido de invasão acentuado pela efetividade das imagens clipadas e pela música de Marcelo D2.

Como já assinalamos, a praia é o espaço aonde vai se desenrolar a maior parte da história. Na mistura da areia, o povo do morro continua chegando a pé, brancos, pretos e mulatos descem aos montes dos ônibus, ocupam a praia, enquanto a moçada de classe média se vê meio perplexa em frente de casa no eixo Leblon-Ipanema-Arpoador.

Essa mistura, algo tensa algo distensa no misturado das areias e das ondas e na possibilidade de convivência sagrada num tipo de vida litorânea é explorada no episódio nos diálogos rápidos que costuram as pequenas histórias, as várias conversas, os flertes, as evitações, os interesses, olhares abertos naquele espaço – espaço, por outro lado, demarcadíssimo.

Além desse encontro coletivo e da urgência de viver o encontro ao sol, um outro *plot* que move o enredo de urgências é o da perda da virgindade, obsessão de Acerola, com sua namorada, e de Laranjinha, solitário, além de João Victor, como saberemos mais no final. A virgindade masculina como estigma e também a feminina, o interesse material, a paquera, a azaração que assinalam o ritual de calções e biquínis, da convivência ao sol justificam o título – *tem que ser agora*, sagrando uma espécie de preparação para um ritual de iniciação.

Os diálogos aparentemente simples de *Cidade dos homens* têm a força das linguagens vivas das ruas e se constroem em roteiros muito bem amarrados, ativados por um auscultar os atores nos ensaios e um retrabalhar as falas novamente⁶. As falas soam com um poder de germinação que habita na esperteza

⁶ Movimento que remete ao processo de produção de *Cidade de Deus* e mostra o quanto esses audiovisuais elevaram o padrão de exigência do cinema e da tv no Brasil.

da levada do uso diário da língua, dos discursos da vida prática, nos acentos que afloram as relações sociais. Nessas falas, há com frequência graça e humor e sempre um desvelamento de conflitos que confere muito do vigor discursivo do seriado.

Os diálogos dos personagens assinalam a assunção ou o negacear no assumir interesses, preconceitos, divergências, diferenças, marcação dos espaços na areia. Uma fala de duas meninas da zona sul, enquadradas em primeiro plano, com expressão desanimada e perplexa, define a situação de desconforto ante a invasão da praia.

Duda - Caroooooolllll

Carol - Duda, o que é que tem essa praia...

Duda - Cê sabe que eu não sou racista, Carol. Não, cê sabe... Eu não tenho o menor preconceito contra preto... Mas, perai! Mora no Vidigal, vai na praia do Vidigal; mora em São Conrado, vai no Cantão de São Conrado. Agora, com uma praia tão grande dessas vem em frente à minha casa...

Carol -Fizeram até aquela piscina lá para eles... Eu não tenho o menor preconceito. Eu sou madrinha do filho da minha empregada...

Duda - Não, eu só acho que não tem necessidade...

Nesse diálogo inicial, muito do que se afirma denuncia imediatamente o que se cala, numa co-presença de vozes sociais, para falar com Bakhtin, que vai trazendo à tona, pela estilização e pela paródia, o dado social recalcado, revelado pela linguagem e aqui me refiro tanto aos diálogos quanto

aos demais elementos do discurso audiovisual (Bakhtin, 1981: 13). A *objetivização e deformação da linguagem média* na entonação afetada e falseada (“eu não tenho o menor preconceito...”), “*revela de maneira abrupta sua inadequação ao objeto*” (Bakhtin, 1993: 108), pela expressão de repulsa da personagem, pela alusão deslocada do compadrio com a empregada, ou com a expressão “lá para eles”, que demarca a distância e contrasta com a possibilidade de intimidade assinalada antes. O etnocentrismo enrustido e as hierarquias abissais de um Brasil que amontoa Vieira Souto e Rocinha são revelados aí.

A personagem Duda, de rápida aparição no seriado, vai protagonizar outra situação de desconforto. Ao perguntar a um surfistinha louro, com o qual acabara de “ficar”, aonde ele mora exatamente, ela mesma vai especulando lentamente, citando três ruas da área nobre do entorno urbanizado, do Leblon. O rapaz responde três vezes que não, a puxa pelo braço e aponta o alto do Morro de Dois Irmãos, a favela da Rocinha. O desconcerto dela e a despedida educadamente horrorizada (“pô, deve ser o maior visual”) vinculam as tensões do “espaço confuso da praia”, como dirá reiteradamente Laranjinha, herói do seriado.

Em *Tem que ser agora*, um casal já está formado, Acerola e a namorada, cuja iniciação quase ocorre após a praia, mas é interrompida por um tiroteio no morro⁷. Outros dois casais vão se formando. O surfista João Victor e uma menina, evitada por Laranjinha por parecer burguesinha, mas que na verdade

mora na Rocinha; ela, que é amiga de Camila, filha de um antropólogo, moradora da zona sul, que vai terminar quase ficando com Laranjinha. Em pauta, a urgência da vida e a vergonha da virgindade, eles que pensam na primeira transa para aquele dia, na vida para aquela hora: tem que ser agora.

Antes do encontro, em vários ocorrências de voz *over*, Laranjinha assinala a praia como um “espaço confuso”, em angústia que gera várias das sacadas de humor no seriado, nos diálogos com Acerola. Laranjinha assinala a ambigüidade daquela convivência na praia e o faz mirando as meninas, tentando adivinhar suas classes sociais, olhando as pessoas e percebendo como as aparências enganam. Evitando quem ele pensa ser inviável para ele.

Passei o dia na maior pilha! Cê já pensou se o Acerola se dá bem com a Lidiane e eu continuo virgem! 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. Quer ver? Pedro mora lá no morro, é mais ferrado do que eu, mas só porque ele é lourinho, pega essas Patricinha aí...

O espaço narrativo é demarcado pelo entrecruzamento de pontos de vista. Os grupos se observam e se comentam. A perspectiva narrativa é delineada por esses olhares, fragmentos de imagens e situações formadas pelas personagens e suas falas que especulam sobre o tipo de vida, sobre o *status* social, sobre as possibilidades afetivas dos outros, e, em alguns casos, sobre as vantagens que

⁷ O namoro e a transa de Acerola com a menina Lidiane irá progredir em gravidez e casamento, restando motivos explorados em vários outros episódios do seriado.

podem ser tiradas de uma aproximação e as possíveis perdas⁸. No rito de beira-mar, o espaço permite intercursos, passagens, mistura – mas ao mesmo tempo cada um sabe seu lugar na areia.

Mikhail Bakhtin assinala que “classe social e comunidade semiótica não se confundem”. Ou seja, classes sociais diferentes usam uma só e mesma língua, onde “confrontam índices de valor contraditório” (Bakhtin, 1988: 46). No episódio, essa linguagem compartilhada se mostra em discursos que expõem suas contradições, sua repulsão e seu desejo. As palavras são compartilhadas assim como os espaços da areia da praia, convivência geradora da história que vai sendo construída discursivamente, dialogicamente.

De olho em Laranjinha, a garota descolada de classe média Camila, devolve o deboche de Andressa uma mulata, personagem bem construída e interpretada, que caça grana e gringos na praia e assume, no seu coloquial chulo, seus interesses naquela convivência, olhando para os turistas estrangeiros e insinuando que no almoço daquele dia terá boas chances de comer camarão. O diálogo abaixo ocorre quando Camila pede informações sobre Laranjinha.

Andressa - Camila! Tá dando mole agora pra favelado, filha?

Camila - Que horror, Andressa, me admira você que é da comunidade [aspas com os dedos], tá mais preconceituosa que as partes aí...

Andressa - Ah, meu amor, quero ver

⁸ A personagem Andressa, moradora da favela, de olho nos gringos; Duda se afastando dos meninos da favela.

quando teu pai te ver com aquele neguinho ali, vai ser engraçado, né?

Camila [revirando os olhos] - Meu pai...?! Meu pai vai amar, meu pai é antropólogo....

A incorporação do discurso da diferença como moda vai estar inscrita na fala da menina, que termina levando Laranjinha para o apartamento da família. Ou quase, pois ele percebe a intenção dela e de última hora rejeita o convite, num diálogo tenso.

Laranjinha: – Já sei. Quer ficar com um neguinho do morro só para tirar onda com as tuas amiguinhas, né?

Duda: – Não, cara, não me importo mesmo...

Laranjinha: – Mas eu me importo. Não vou subir para tu ficar tirando onda comigo lá em cima não [silêncio] Ah, quer tirar onda, vai namorar bandido, moleque do movimento, aí sim tu vai tirar onda!

No episódio, Laranjinha e Acerola vão à praia entregar pranchas consertadas aos surfistas. Antes, pegam umas ondas, até que os donos apareçam. A entrega da primeira prancha, a João Victor, transita entre agressiva e irônica por parte de Laranjinha e de outro amigo, que zoam com o garoto e inflacionam o preço do conserto da prancha, o que está nos diálogos, nas posturas de corpo, nos movimentos de câmera. Por sua vez, Acerola é esculachado e humilhado por um outro surfista, que o vê com a prancha dele.

Um pólo de camaradagem e respeito mútuo se estabelece com um terceiro surfista, que trata Laranjinha como “parceiro” e o previne da briga que vai haver mais tarde com os garotos do bairro e os favelados. Retaliação (“faxina”) por conta de um membro

da favela ter invadido a área sem licença e tomado a onda de um “local”, conforme o didático *over* de Laranjinha que lembra o “greencard” necessário para se freqüentar o pedaço, discurso informativo que bruscamente assume tom opinativo e irritado: “Daqui a pouco eles estão botando segurança no mar! Tão pensando que mar é condomínio?!⁹”.

O atrito insinuado ali naquele espaço misturado da praia vira guerra aberta entre duas tribos. “Vamo botar essa galera para tomar sol na laje!” berra o baixote, moreno, “com cara de pobre e nome de pobre”, como diz uma das personagens, mas que é cheio da grana, “filho de político nordestino”, e que ataca junto ao grupo dos surfistas mauricinhos. Na batalha com *pitbulls* e briga feia na areia, dois ambulantes conversam apressada e nervosamente antes de debandarem, apontando que os “branquinhos” começaram a arruaça, e apostando que no dia seguinte os jornais vão culpar os favelados.

A briga vai precipitar o surfista João Victor e a menina aparentemente classe média (mas que mora no morro), que fogem numa prancha para o mar e terminam quase se afogando. Salvos pela rede do salva-vidas, suspensos no ar, se beijam e terminam confessando um para o outro – urgente e timidamente, a virgindade deles, de maneira ansiosa, envergonhada, e por fim enternecida. Indecisos quanto a si e quanto ao outro, so-

⁹ A inserções de discurso informativo em meio ao discurso ficcional são algo freqüentes em *Cidade dos homens* – e também em *Cidade de Deus* – onde hábitos das comunidades pobres e situações comuns no morro são explicados didaticamente. No episódio A coroa do imperador, da primeira temporada, todo o esquema do narcotráfico é explicado em meio à narrativa, que inclusive incorpora uma seqüência documental à narrativa ficcional.

bre de que forma a virgindade de cada um seria aceita pelo outro. Quebrando estereótipos masculinos, é ele quem prefere adiar o ato, “para evitar fazer tudo na pilha, na pressão”. Tranqüilizando ela, que especula sobre o risco de correrem o risco de morrerem antes, virgens, como quase acontecera no espaço do mar. Ele: “depois de tudo que a gente viveu hoje, a gente não morre tão cedo”.

Tal diálogo descrito acima acontece com os dois girando no ar, em plano fechado, tremendo de frio e sem que o espectador visualize completamente a situação espacial, o que acontece só após a câmera ir abrindo o campo e o helicóptero que puxa a cesta salva-vidas ser enquadrado. O roteiro e a direção assinalam de maneira extremamente bem entramada silêncios, avanços e recuos na fala dos dois.

As diferentes valorações sociais do tema da virgindade, postas em suas permanências e mudanças recentes, são vistas onde há, para ela, ambigüidade sobre se pareceria (aos olhos dele) virgem; e, para ele, cuidadosamente sem-jeito, tanto pela possibilidade de magoá-la por achar que ela não “teria cara” de virgem, como a possibilidade de contrariá-la pela razão contrária, baseado na maneira como ela responde. No lado masculino, o desajeito mais unívoco, pelo que há estabelecido culturalmente há muito em termos de cobrança de experiência sexual precoce. Daí a vergonha de João Victor. O que ao mesmo tempo encanta a garota.

Na seqüência final Laranjinha é visto voltando sem perspectiva ao espaço já sem sentido da praia, após o atrito com Camila que o levava ao apartamento como uma “atração” a ser exibida a primos e pais. O personagem aparece na mesma seqüência do início

do episódio, de bicicleta na ciclovia à beiramar, voz e ar abafados, especulando sobre a possibilidade de dormir na praia por conta do morro ter sido “fechado” pelo tráfico, a praia migrando de um espaço vivo para assumir um ar totalmente hostil. “Cara, que dia comprido. Parece que eu já acordei há uma semana”. Em segundo plano, ao longe, no mar, vê-se João Victor e a menina pendurados na rede do salva-vidas, levados pelo helicóptero.

Onde coincide o corte da seqüência inicial, é o ponto de pegar o instante que estala no personagem. Ele toma de assalto – tem que ser agora – o celular de uma senhora, pedala rapidamente, checa o telefone de Camila, disca, diz que já ficou com saudade, reata o contato. Retorna com a bicicleta, vemos o grupo de banhistas de classe média especulando nervosamente em torno de algum lugar-comum verbal e gestual sobre onde-vamos-bater-com-essa-onda-de-assalto. Laranjinha retorna, freia, explica que foi só uma ligação local, devolve o celular, deixa um beijo levemente agressivo e irônico para a mulher perplexa e vagarosamente se afasta de bicicleta. A câmera estaciona e o enquadra se distanciando, braços abertos no rumo do Morro Dois Irmãos, pedalando tranqüilamente, quando o espaço deixa de ser hostil e passa novamente a fazer sentido. Na trilha, *O vencedor*, dos Los Hermanos, cuja letra relativiza o sentido finalista de vitória (“Eu que já não quero mais/ ser um vencedor/ levo a vida devagar/ pra não faltar amor”). Na narrativa, os três casais adolescentes terminam deslocando, assim, o sentido de urgência.

A imagem habitada

Diana Luz Pessoa distingue dialogismo e polifonia, assinalando que o termo “*dialogismo recobre o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso*”. Enquanto isso, “*a polifonia caracterizaria um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem*” (Barros, 1997 : 35).

Em Bakhtin, a palavra é percebida como terreno habitado (Bakhtin 1982: 176) como arena de luta retórica¹⁰ e nela há, poderíamos dizer, uma co-habitação de vozes múltiplas onde não só há oposições como complementaridades, onde as posições mesmo radicalmente opostas levam em conta e se constituem mesmo levando em conta a palavra do outro. “*O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros*” (Bakhtin, 1982: 168).

Esse dado constituinte da alteridade será tema e construção de linguagem em boa parte dos episódios de *Cidade dos homens*, onde diferenças culturais e sociais e diferenças de expectativas e de públicos de cinema e televisão se fazem presentes. Isso de maneira, consciente, com os dados discursivos ressaltando as recamadas vozes que convivem em ligação vital, ressaltando contradições e pontos de contato, como vimos nesse *Tem que ser agora*, que desenha um olhar generoso sobre o universo adolescente¹¹.

E o faz trazendo à tona e entrecruzando

¹⁰ Tomando a expressão aqui obviamente em sentido amplo.

¹¹ Olhar esse também presente em duas comédias românticas à brasileira assinadas por Jorge Furtado (co-roteirista de *Tem que ser agora*): *Houve uma vez dois verões* e *Meu tio matou um cara*.

dialogicamente, polifonicamente, discursos evidentes e as falas da alteridade recalçada. Assinalando tons e timbres reveladores no compromisso interno do discurso fílmico na construção de um olhar e incorporando internamente ao texto audiovisual os dados de um contexto repleto de tensões e atrações.

Os três episódios baseados ou inspirados em *Uólace e João Victor*, de Rosa Strausz, têm em comum um hábil jogo com a *focalização*, também familiar ao ambiente de *Cidade dos homens*. *Uólace e João Victor*, *Tem que ser agora* e *Os ordinários* perscrutam as perspectivas narrativas, tomando focalizações internas, que desvelam o íntimo dos personagens e a percepção que estes têm dos outros personagens. O conjunto de dados das narrativas freqüentemente revelam o que é velado nesse confronto, ampliando em muito o alcance do espectador, ante o concerto de perspectivas. O que se traduz, em diversos momentos, em palavras e imagens habitadas e saturadas de entonações, vistas em sua espessura histórica e em sua aposta estética, num projeto audiovisual voltado para o amplo consumo televisivo e que incorpora, ao mesmo tempo, o artesanato cinematográfico.

Luiz Antonio Mousinho é formado em jornalismo, tendo atuado por sete anos como repórter e redator. Mestre em Literatura brasileira pela UFPB e doutor em Teoria e História literária pela UNICAMP, atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. É autor de *Uma escuridão em movimento – relações familiares em Laços de família*, de Clarice Lispector (Edufpb, 1997).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. (1982). *Problemas da poética de Dostoievski* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BAKHTIN, Mikhail. (1993). *Questões de literatura e estética* (trad. Aurora Bernardini et al.). São Paulo: Hucitec.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1997). *Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso*. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Editora da Unicamp. p. 27-38.
- CIDADE DOS HOMENS. 4 temporadas. Direção: Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Regina Casé, Paulo Morelli e outros. Intérpretes: Darlan Cunha e Douglas Silva e outros. GLOBO FILMES. 2002; 2003; 2004;2005. DVD, son., color.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. (1978). *O narrador ensimesmado*. São Paulo, Ática.
- GENETTE, G. (s/d). *O discurso da narrativa* (trad. Fernando Cabral Martins). Lisboa: Vega Universidade.
- MEIRELLES, Fernando. (2002) O seriado *Cidade dos homens*. In: CIDADE DOS HOMENS. 1ª temporada. Direção: Fernando Meirelles, Jorge Furtado e outros. Intérpretes: Darlan Cunha, Douglas Silva e outros. GLOBO FILMES. DVD, son., color.
- MOUSINHO, Luiz Antonio (2005). *Cidade dos homens: anotações sobre a adaptação do livro Uólace e João Victor*. In:

CATANI, Afrânio; Garcia, Wilton; Fabris, Mariarosaria (org.) Estudos Sociais de cinema: ano VI. São Paulo: Nojosa edições. p.95-102.

PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática.

STAM, Robert. (2003). *Introdução à teoria do cinema* (trad. Fernando Mascarello). Campinas: Papirus.

STRAUSZ, Rosa Amanda. (2003). *Uólace e João Victor*. Rio de Janeiro: Objetiva.