

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BELO HORIZONTE - UNI-BH

GIOVANI APARECIDO DOS SANTOS

CIDADE DOS HOMENS:

Uma análise sobre a transposição do seriado de TV *Cidade dos Homens*
para longa-metragem no cinema

Belo Horizonte

2008

GIOVANI APARECIDO DOS SANTOS

CIDADE DOS HOMENS:

Uma análise sobre a transposição do seriado de TV *Cidade dos Homens*
para longa-metragem no cinema

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH,
como requisito parcial à obtenção do título de
bacharel em Jornalismo.

Orientadora: M.S Luciene dos Santos

Belo Horizonte

2008

Dedico à minha família que sempre esteve ao meu lado e nunca deixou que o desânimo e as dificuldades impostas pelo desafio me vencessem. Ao meu pai por financiar o sonho de um dia concluir o ensino superior. E a minha filha Mel Agnes, por ser a razão pela qual eu busco o aperfeiçoamento profissional, afinal o futuro dela depende de mim.

Sinceros agradecimentos a minha orientadora Luciene dos Santos que acreditou e me fez acreditar que esse trabalho podia dar certo. Aos amigos que sempre me apoiaram. E a todos que me incentivaram do inicio ao fim.

RESUMO

A relação entre cinema e televisão cada vez mais se apresenta de forma complexa. Há teóricos que defendem a tese de que a televisão veio para substituir o cinema, e há teóricos que pensam exatamente o contrário. O que se pode afirmar é que um influencia e muito o outro. Pode-se dizer também que essa questão é pouco explorada nos estudos acadêmicos. É com essa intenção que buscamos nesse trabalho, demonstrar como os seriados tornaram-se produto indispensável na televisão brasileira. Eles se destacam por atingir várias classes da sociedade, além de exibirem um conteúdo extremamente variado. Tais programas trazem para ficção temas e assuntos da realidade buscando uma interação ou proximidade com público que se apresenta através da construção de uma narrativa ficcional que colabore e atenda os anseios e as vontades desse público. Dessa forma, não muito raro, existem seriados que passam anos tendo sua exibição veiculada na televisão. Esse é o caso de *Cidade dos Homens*, objeto de estudo dessa pesquisa que ficou no ar de 2002 a 2005. O que se pode notar é que no decorrer desses três anos, a vida dos protagonistas, Acerola e Laranjinha, passou por mudanças, na fase de transição entre a adolescência e a fase adulta retratadas ao longo do seriado e culminando com a transposição do mesmo em longa-metragem para exibição em salas de cinema no ano de 2007. A transposição do seriado para película está diretamente relacionada com a questão da temporalidade, a sensação que se tem quando assistimos o seriado é de que estamos dentro daquela realidade ficcional e acompanhando a vida dos protagonistas. Esta pesquisa apresenta assim, uma categoria de análise, a temporalidade, avaliada através da linguagem, considerando aspectos técnicos durante a transposição do seriado *Cidade dos Homens* para o cinema.

Palavras-chaves: Seriados televisivos, cinema, temporalidade, transposição, narrativa ficcional.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Acerola com 14 anos.....	43
Figura 2 - Acerola na fase da adolescência.....	44
Figura 3 - Acerola já está mais maduro.....	45
Figura 4 - Acerola agora depois da paternidade.....	46
Figura 5 - Laranjinha com 14 anos.....	47
Figura 6 - Laranjinha adolescente e namorado.....	48
Figura 7 - Laranjinha já está mais maduro.....	49
Figura 8 - Laranjinha trabalhador.....	50
Figura 9 - Acerola agora na fase adulta.....	53
Figura 10 - Laranjinha agora na fase adulta.....	53
Figura 11 - Acerola e Laranjinha adultos.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 A LINGUAGEM DO CINEMA E A LINGUAGEM DO VÍDEO.....	11
1.1 A conturbada relação cinema e TV	11
1.2 Existe específico na imagem da TV?.....	14
1.3 O telefilme e filme exibido na sala de cinema.....	21
1.4 Imagem e discurso oral.....	24
2 OS SERIADOS TELEVISIVOS.....	26
2.1 O seriado e suas especificidades de formatação audiovisual.....	26
2.2 O seriado no Brasil.....	30
2.3 O seriado <i>Cidade dos Homens</i>	35
3 <i>CIDADE DOS HOMENS</i>	40
3.1 Apresentação dos episódios.....	40
3.2 <i>Cidade dos Homens</i> : O começo.....	44
3.3 Acerola.....	44
3.4 Laranjinha.....	48
3.5 <i>Cidade dos Homens</i> - O filme.....	52
3.6 A temporalidade em <i>Cidade dos Homens</i>	56
CONCLUSÃO.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo desenvolver uma reflexão sobre a transposição do seriado de TV *Cidade dos Homens* em longa-metragem para o cinema, tendo como foco principal, uma categoria de análise, a temporalidade, tratada na evolução dos episódios do seriado até o desfecho ocorrido na película exibida no cinema.

Entretanto, antes de apresentá-la, faz-se necessário elucidar como surgiu o interesse pela pesquisa em questão. É de suma importância saber como se realiza a transição de um filme produzido para exibição em salas de cinema para a televisão e vice-versa, afinal são dois veículos completamente distintos. O filme ou seriado produzido para ser exibido apenas na televisão, mas que depois, devido ao sucesso, ou até mesmo por outras questões, como por exemplo, a necessidade de se adicionar efeitos técnicos capazes de ser alcançados apenas no cinema, tornam-se longa-metragem. Uma dessas questões se explica através da categoria da temporalidade, pois o cinema tem a maravilhosa capacidade de proporcionar ao espectador a sensação de viver o tempo, transitando entre passado e futuro, pois o cinema nos propicia isso como veremos no conteúdo dessa pesquisa.

A partir da pesquisa bibliográfica, dois eixos temáticos foram definidos: no primeiro capítulo, o tema abordado foi a linguagem do cinema e a linguagem do vídeo, cuja base teórica se formou a partir de pesquisas bibliográficas dos seguintes autores: Serge Daney (1982), Alexandre Figueirôa (2003), Arlindo Machado (2005), Nelson Brissac Peixoto (1991), Regina Mota (2001), Antonio Costa (1989), Mauro Baptista (2000), Antonio de Andrade Reimão (2006) e Sandra Lucia Reimão (2006).

Já no segundo capítulo, as questões teóricas abordadas foram os seriados televisivos. Essa etapa do trabalho exigiu uma pesquisa bibliográfica para a construção teórica que nos possibilitasse compreender o formato desse tipo de programa televisual. Para tanto buscou-se os seguintes autores: Anna Maria Balogh (2002) Carlos Aronchi de Souza (2004), Arlindo Machado (2005), Luciene dos Santos (2003), Rose Esquenazi (1993) e Mônica Almeida Kornis (2006).

Em uma segunda etapa procurou-se compreender o formato bem como a relevância dos seriados de TV, a fim de descrever melhor o objeto de estudo, *Cidade dos Homens*, como seriado televisivo. Nesta fase de observação e compreensão do objeto empírico, buscou-se portanto, a demarcação teórica tomando como base os autores acima, além de informações sobre a produção e exibição do produto na televisão.

Como dito anteriormente, a proposta principal dessa pesquisa visa desenvolver uma reflexão a cerca da transformação do seriado de TV *Cidade dos Homens* em longa-metragem para o cinema. Serão abordadas nesse trabalho discussões e análises sobre categorias como linguagem audiovisual, linguagem televisual, além do discurso da narrativa ficcional no seriado televisivo.

No primeiro capítulo *A Linguagem do Cinema e a Linguagem do Vídeo*, faremos uma análise sobre a relação entre televisão e cinema, discutindo questões como, a substituição de um pelo outro, a interdependência entre os veículos, ou ainda a argumentação defendida por alguns autores de que um chegou para complementar e ser uma extensão do outro. Procurou-se destacar as especificidades de cada um analisando até que ponto um interfere no outro. Foi abordado ainda no primeiro capítulo, questões como imagem na TV e no cinema, além do discurso oral e das narrativas ficcionais.

No segundo capítulo *Os Seriados Televisivos*, questões como formatação audiovisual dos seriados foram analisados dentro de um contexto geral. A partir daí tratou-se especificamente dos seriados produzidos no Brasil sua evolução e suas particularidades. Ainda no segundo capítulo, o objeto foi descrito e articulado com o contexto dos seriados no Brasil. propriamente dito. Nessa parte do trabalho explicaremos no que consiste o programa, quais são os assuntos abordados na série e do que é composto o seriado *Cidade dos Homens*.

No terceiro capítulo tomamos a categoria da temporalidade para analisar a transposição de um meio a outro. Focou-se nessa categoria como elemento chave que faz a interseção entre as potencialidades de um meio a outro, bem como seus limites.

Ao analisar a pesquisa, levando em consideração o ponto de vista acadêmico, acredita-se ser esse estudo de extrema relevância, pois como já mencionado anteriormente, pesquisas específicas sobre seriados de televisão, abordando questões como linguagem audiovisual, televisual e de narrativas ficcionais no Brasil, encontram-se em condição de escassez total.

1 A LINGUAGEM DO CINEMA E A LINGUAGEM DO VÍDEO

1.1 A conturbada relação cinema e TV

A relação entre cinema e televisão é objeto de pesquisa de vários autores e essa relação cada vez mais se apresenta de forma complexa. Há teóricos que defendem o ponto de vista de que a televisão veio para substituir o cinema, há teóricos adeptos do pensamento de que a televisão veio como complemento da sétima arte. A verdade é que um influencia e muito o outro.

Há teóricos e realizadores cinematográficos que acreditam na interdependência da TV e do cinema e para estes, a sobrevivência do cinema está diretamente ligada à televisão. De acordo com Daney (1982) houve uma época em que o cinema perdeu o estigma de ser eterno, o cinema sempre foi uma máquina de produzir ilusões, mas em determinado momento da história surgiu a suspeita de que o cinema era mortal. O cinema até então era tido como uma ameaça a outras formas de expressão da arte. Mas o fato é que a partir dos anos de 1950 o cinema não é mais o único meio de transmissão de imagens e sons, surge então outra mídia com grande poder de inserção no meio social: a televisão.

Serge Daney (1982) aclara ainda que a televisão e o cinema passam por um momento de reflexão sobre qual seria a função de cada um diante da sociedade. A televisão descobre a importância que tem para com a sociedade e o cinema por sua vez passa por um retrocesso, uma busca por características de funções anteriores, um processo nostálgico, e isto devido ao fato de a televisão trazer novas formas de enquadramentos nas imagens que acaba por retirar o cinema de sua condição de modernidade.

O autor destaca as tomadas de fora de campo como uma particularidade do cinema e que no processo de filmagem procura-se dar ênfase sobre algumas coisas e desprezar outras do campo de visão.

Muitos efeitos de medo, de êxtase ou de frustração vinham do fato de certas coisas serem filmadas e não outras, que ficavam fora de campo. A erotização dos bordos de enquadramento, o enquadramento considerado como zona erógena, todos os jogos de entrada e de saída de campo, os desenquadramentos, a relação entre o que era visto e o que era imaginado, é - diria- quase uma arte em si. Todo um cinema (DANEY, 1982, P.227).

Já a televisão ignora qualquer responsabilidade com relação a enquadramentos, afinal a imagem transmitida na TV é muito menor que a do cinema, assim o que é mais interessante para a televisão, é justamente o que está na parte interna do quadro, o que aponta sempre para uma relação do interno ao quadro, ou seja, o contrário do cinema que explora exatamente o campo exterior ao quadro, o enquadramento e a borda.

Daney (1982) afirma que:

O desprezo da televisão pelo enquadramento não tem limites. Porque, na televisão, não há fora de campo. A imagem é pequena demais. É o reino do campo único. As incrustações permitem, aliás, respeitar esse campo único, faturando-o. Perspectivas inéditas (DANEY, 1982, P.227).

Segundo Alexandre Figueirôa (2003), até meados da década de 1990, com a utilização de recursos eletrônicos na captação e produção da imagem cinematográfica, que anteriormente, era privilégio do suporte película, existia uma nítida distinção entre a imagem da TV e do cinema. Assim essa distinção gerou uma série de discussões e de equívocos que acabaram colocando em oposição o cinema e a televisão, os dois principais veículos de divulgação de imagens em movimento. O cinema foi compreendido como um complexo formado pelos processos de realização em suporte fotográfico e projeção em salas, e a televisão por sua vez, um serviço de difusão doméstico baseado no suporte eletrônico. Ambos podem, atualmente, ser definidos como um produto audiovisual onde a exibição depende de um monitor de reprodução de sinais eletrônicos.

Segundo Figueirôa (2003), um dos assuntos mais discutidos, ao se comparar TV e cinema, baseava-se numa questão técnica. A melhor qualidade da imagem obtida pelo suporte película, que é a matéria base do cinema, em relação à obtida pelas câmeras de vídeo, amparada pela comprovação de que a varredura de pontos luminosos no tubo catódico não alcançava o número de pontos de impressão do filme. O autor destaca que a principal questão em que se envolve a relação entre TV e cinema, ou melhor, a diferença entre televisão e cinema está na produção técnica de qualidade da imagem e suas limitações.

Essa diferença nutriu uma cadeia de comparações entre um meio e outro que excedeu o específico da imagem e se desdobrou para questões mais amplas de ordem sociológica, econômica, ideológica, política e estética. Isso fez com que surgisse dois distintos meios de linguagem: a cinematográfica e a televisiva, conceito que procurava claramente demarcar o que era específico de uma imagem considerando o meio em que foi gerada.

No entanto o autor considera que a discussão sobre a TV vem passando nos últimos anos no Brasil por uma ingenuidade lamentável. Isso se deu, de acordo com Arlindo Machado (2005) devido à contaminação da área por um subsociologismo cheio de chavões chegando ao ponto de concluir que a televisão é culpada pela degradação social e pelas mazelas da desigualdade econômica funcionando como um sistema ruidoso de convulsão dos excluídos. Essa conclusão ingênua é equivocada na visão de Machado (2005), pois esses modelos são importados de países economicamente desenvolvidos, principalmente do EUA. Para o autor a TV nada mais é do que o que nós fazemos dela, e ressalva que assim como no cinema existe belas referências, na TV também existe, mas estamos acostumados a enxergar apenas a vulgaridade, aos poucos

a televisão está saindo das críticas negativas dos sociólogos e das estratégias de *marketing* e está sendo considerada como um meio de cultura moderna

1.2 Existe específico na imagem da TV?

Figueirôa (2003) constata a presença de operações que podem prescindir das especificidades do modo de obtenção da imagem, evidenciam também contradições ou pelo menos a permanência de interferências inerentes ao processo de produção e recepção que vão repercutir na articulação interna dos produtos. A crítica do autor está no fato de que a TV assimila a técnica cinematográfica e a forma de expressão da linguagem do cinema, como por exemplo, no plano geral e a utiliza para fazer cinema na TV, ao invés de criar, com o potencial das características da imagem da televisão.

Dessa forma nas obras feitas para a televisão que ganham versões para o cinema, se experimenta, muito mais um retorno dos modos de articulação que o cinema emprestou à televisão do que uma revolução rumo a uma síntese na linguagem. Mas é um assunto que vamos apresentar com mais profundidade adiante. Atenhamo-nos por enquanto na discussão da relação entre televisão e cinema, que por si só, denomina-se assunto de grande conteúdo e com muitas possibilidades.

A comparação entre o que faz o cinema e o que faz a televisão no campo técnico, propriamente dito, Serge Daney (1982) explica que o cinema se faz por meio, ou com a ajuda dos *raccords* que nada mais é do que o corte e a montagem das cenas. É sem dúvida uma atividade de extrema importância, pois trata-se de escolher entre várias hipóteses de imagens recolhidas para a mesma cena, aquela que transmite melhor a intencionalidade estética do realizador. A montagem é um trabalho que com alguma criatividade do montador de imagem, faz-se possível, com a ajuda da moderna

tecnologia nos processos de pós-produção, ultrapassar falhas registradas durante as filmagens, como por exemplo, uma fraca iluminação ou até mesmo uma cena onde o desempenho dos atores não tenha sido a desejada pelo diretor. É através da montagem que se vai criando a narrativa. Existe a possibilidade de juntar planos formando seqüências, inserir planos contínuos aproveitando som direto das mesmas, além da música, ruídos ou silêncio.

A televisão diferentemente disso não necessita dessa decupagem, pois na televisão a geração das imagens constitui-se algo mais dinâmico, a imagem da TV possui um fluxo constante, vários programas se unem, portanto é possível para a TV excluir ou adicionar imagens em qualquer ocasião sem a necessidade do *raccords*.

Nelson Brissac Peixoto (1991) compartilha da mesma opinião, segundo o autor as imagens da televisão realmente possuem um fluxo constante, mas deveriam, na opinião dele permanecer por mais tempo em nossa memória. Na TV as imagens são inquietas e abundantes, portanto existe uma dificuldade muito grande em separar essas imagens em meio a grande quantidade existente num universo já bastante saturado. Para o autor esse excesso torna-se prejudicial, pois tudo se mostra em demasia a sobreexposição banaliza as imagens dentro de um contexto visceral. Segundo Peixoto (1991) não existe mais cena agora tudo é primeiro plano, tudo é desnudo na face do espectador, e isso faz com que as cenas sejam eliminadas pelo excesso. Brissac (1991) explica que a televisão transforma tudo com sua presença. Nesse meio a imagem é sempre um fragmento do total, cristalizado de forma contínua. Para o autor o mundo nos chega pronto em forma de imagens impossibilitando a contemplação, de acordo com Peixoto (1991) a TV substitui o real. Em comparação com o cinema, Arlindo Machado (2005) diz que o tempo presente é um procedimento exclusivo da televisão no qual apresenta o tempo da enunciação como um tempo presente ao espectador.

Inicialmente a televisão é totalmente contrária à necessidade contemplativa do espectador, isso porque na TV todas as imagens que nos chegam, passam em frações de segundo, somos levados a acompanhar fragmentos de uma situação que nunca se apresentará por completo. Brissac (1991) destaca que na televisão o continuísmo é inerente, não há uma pausa para quem recebe essas imagens.

Assim a novela vem seguida de perto por um comercial que se parece muito com o telejornal que já se coloca antes de uma transmissão de uma partida de futebol que possui um narrador que fala do próximo capítulo da novela. Diante de tanta informação o espectador não se prende em apenas um programa, ele começa a passear por vários canais sem o compromisso de assistir programas inteiros. Esse procedimento acelera mais ainda o fluxo contínuo da televisão, que passa a mostrar imagens desconexas dos mais variados tipos. O autor nos chama a atenção para o fato de que a tecnologia ainda acelera esse processo através do controle remoto que faz surgir o efeito *zapping*.

O “efeito zapping” resulta desta absoluta impaciência do espectador em relação a qualquer vestígio de duração e continuidade. Uma ânsia de evasão, uma busca frenética da surpresa, que implicam verdadeira obsessão pelo corte, pela trituração de tudo o que é homogêneo. As imagens aparecem para ele como fragmentos ou trailers de histórias que nunca acontecerão por inteiro. Dissolução que acaba contaminando a própria produção dos programas, que deixam de ser narrativas conclusivas e passam a confundir gêneros e formatos. Nada se completa mais (PEIXOTO, 1991, P.77).

Regina Mota (2001) chama atenção para o questionamento existente entre os críticos e teóricos, que atribuem valores artísticos ao cinema, e meramente comerciais a televisão. A televisão dos anos 1940 e 1950 enfrentava, talvez, o seu maior limitador em termos de produção artística e cultural. A TV como seu antecessor, o rádio, mostrava as ações no momento em que elas aconteciam, pois a televisão diferentemente do cinema não possuía técnicas de armazenamento das imagens captadas. A televisão não tinha como esconder erros ou falhas na qualidade da imagem, portanto não poderia ter o perfeccionismo comumente presente na produção cinematográfica. De acordo com

Regina Mota (2001), isso só começou a ser possível durante os anos 1960 com a criação do videoteipe.

No entanto no Brasil essa experiência com o vídeo, começou por volta do anos 1980, de acordo com Arlindo Machado (1996) esse fenômeno foi chamado na época, de vídeo independente e foi utilizado como uma saída alternativa do cinema que devido aos custos elevados para produção, além do fechamento de muitas salas de exibição, viu nessa nova modalidade um meio de não sucumbir ao declínio do cinema brasileiro. A matéria-prima do cinema consiste num metal nobre, a prata, e em processo de esgotamento, portanto isso faz com que os custos de produção sejam extremamente elevados permitindo que somente as grandes produtoras da indústria cinematográfica continuem no mercado.

Segundo Machado (1996) a criação do vídeo possibilitou a produção de filmes com um custo bem mais em conta, afinal a fita magnética custa bem menos que a película a base de prata. Os grupos pioneiros na utilização da tecnologia do vídeo, o fizeram vislumbrando um universo direcionado para a TV e não mais o cinema.

Para Regina Mota (2001) a televisão só ganha características de veículo de comunicação no período pós-guerra e chega como uma forma de renovação da produção de imagens. Mota (2001) faz um paralelo entre as vantagens e desvantagens proporcionadas pela televisão.

Apesar de ter sido inventada na década de 1930 a televisão só consegue se viabilizar como meio de comunicação no pós-guerra, sendo assim herdeira de todas as crises provocadas pelo conflito mundial. Crise de valores, que vai se refletir no pensamento e nas artes, sobretudo na indústria cinematográfica de Hollywood, em decadência de qualidade e de público. Ao mesmo tempo em que aparece como uma possibilidade de revitalização econômica dos estúdios e de absorção de mão-de-obra qualificada, a televisão representava também uma ameaça à sobrevivência da arte cinematográfica (MOTA, 2001, p. 28).

Apesar de aparecer como uma ameaça à sobrevivência do cinema, a televisão passa por uma série de dificuldades como os erros em relação ao desempenho de execuções ao vivo. Aconteciam muitos imprevistos como aparelhos que não

funcionavam, problemas com ruídos externos que não poderiam aparecer, além dos erros de fala e posicionamento diante da câmera, por exemplo, de um ator. Segundo Regina Mota (2001), a televisão procura, durante mais de uma década, uma melhora na qualidade de sua produção e só depois de cometer os mesmo erros, começa a enxergar, nas técnicas utilizadas pelo cinema, uma forma de solucionar de vez esses problemas. Arlindo Machado (2005) contrapõe a visão de Mota (2001). Para Machado (2005) o imprevisto na televisão é fundamental. O autor enquadra-o na condição de arte contemporânea. Em uma transmissão direta de televisão, qualquer espécie de controle do material significante deve ser efetuada no próprio ato da emissão. Com isso, não há como impedir que se manifestem no resultado final todas as rebarbas subjacentes à mensagem, com suas insinuações, equívocos e desarranjos que evidenciam a manipulação. A transmissão direta se insere dentro de uma linha de experiências da arte contemporânea que consiste em incorporar o aleatório e imprevisível na própria construção da obra.

Porém, segundo Regina Mota (2001) a televisão encontra uma maneira de se livrar desses incidentes, mas esbarra em outro problema. A televisão não é como o cinema que produz algo que será exibido um ano depois com a mesma característica atual. A TV necessita de material para ser exibido agora, nesse momento. Surgia aí um novo estilo de fazer TV, a concretização do telefilme, ou seja, uma produção cinematográfica utilizando a linguagem e a técnica incrustadas na televisão. Quem compartilha a mesma idéia de Mota (2001) é Antonio Costa (1989), para ele esse novo estilo de fazer TV, nada mais é que integração das linguagens e tecnologias cinematográficas com as tecnologias eletrônicas. Num primeiro momento ele cita a utilização da tecnologia de vídeo na fase de pré-produção. Ele ressalta que ainda na fase de filmagem, todo material rodado é compilado ou codificado eletronicamente através

de um computador, para que no futuro o acesso e identificação de qualquer enquadramento seja ao máximo facilitado.

Costa (1989) cita ainda mais um aspecto positivo em relação a integração entre cinema e eletrônica e o uso do computador na programação das filmagens. A possibilidade do uso da computação gráfica, ou seja, imagens produzidas inteiramente pelo computador, no lugar do habitual efeito especial.

Trata-se de efeitos, hoje vulgarizados em qualquer televisão ou anúncio publicitário, utilizados também em produções cinematográficas especiais. Um caso bem conhecido é o de *Tron* (1982), de Steven Lisberger, filme com o qual Walt Disney Productions atualizou as tradicionais técnicas de animação para a era da eletrônica. As cenas mais espetaculares do filme, as que mostram as loucas perseguições de motocicletas num percurso em forma de labirinto no interior de um vídeo game em que o protagonista está vivendo sua extraordinária aventura, foram geradas diretamente por um computador e posteriormente transferidas para a película (COSTA, 1989, p. 148).

No entanto ao falarmos em telefilme, filmes produzidos para exibição na televisão, ou então no imbricamento de tecnologias e linguagens entre cinema e TV, é preciso colocar uma questão: ao pensarmos nas imagens exibidas no cinema sendo transferidas para a televisão, a primeira coisa que nos vem a cabeça é justamente o tamanho da imagem, já que a dimensão da tela de um cinema é muito maior do que a de um aparelho televisor. E isso é, obviamente, um dos desafios enfrentados pela televisão para prender o telespectador diante dela, afinal a tela de um cinema nos trás a sensação de que fazemos parte dos cenários existentes nas imagens, esse é o fator principal do fascínio e da magia que o cinema exerce sobre o seu consumidor.

De acordo com Regina Mota (2001), devido a essa redução de tamanho na tela, seria necessário algo mais para prender a atenção do espectador, e para isso é indispensável que o mesmo tenha um tempo maior para conhecer o personagem ou objeto. Segundo a autora, o tempo utilizado para se mostrar alguém ou algum objeto no cinema deveria ser acrescido pelo menos uma três vezes quando da sua passagem para a televisão.

Para Mota (2001) a televisão seria incapaz de mostrar paisagens que necessitam de uma amplitude maior, fato que ocorre com naturalidade no cinema. A TV, de acordo com Regina Mota (2001) a imagem suportaria apenas quatro pessoas ao mesmo tempo na tela, portanto para superar essa limitação técnica, a televisão passou a fazer uso de mais câmeras, esse artifício possibilitou a ampliação das imagens.

Essa limitação apresentada por Regina Mota (2001) é compartilhada também por Antonio Costa (1989), segundo ele, a relação entre as duas mídias, pode ser considerada uma questão de excesso, pois as imagens do cinema excedem e muito a tela da televisão, fazendo alusão, justamente, a questão das imagens panorâmicas e de profundidade. Para Costa (1989) isso seria a simbologia de uma suposta superioridade mitológica e histórica do cinema sob a televisão.

Para o autor a visão do cinema na televisão admiti o desligamento de limites relacionados ao espaço-tempo, ou seja, pode-se ver na telinha da televisão dentro de casa, aquilo que era necessário sair de casa para ver, além disso podemos ver o que não se viu no passado. De acordo com Antonio Costa (1989) a introdução do cinema na televisão, permitiu que qualquer um, não somente cinéfilos e especialistas, realizassem a viagem em sentido contrário na história cinematográfica.

A difusão do gravador de vídeo estendeu as potencialidades da exteriorização da nossa memória visual: exteriorização aqui é usada no sentido dado pelo antropólogo Leroi-Gourhan, ou seja, transferência para um instrumento (que as dilata) de determinadas faculdades físicas e psíquicas (ver Leroi-Gourhan, 1965, 306-309). No sentido acima ilustrado, contudo, o cinema na TV respeita integralmente aquilo que pode ser considerado um dos traços fundamentais do “específico televisivo”, isto é, a participação “direta” ou “indireta” num evento ao qual não estamos (ou não estivemos) presentes (COSTA, 1989, p. 144).

Como podemos observar, o autor ressalta que a chegada do gravador de vídeo possibilitou uma capacidade, tanto de espaço quanto de tempo, muito maior, ou seja, a capacidade de armazenamento de imagens captadas e de participação dessas imagens

por parte do veículo transmissor, no caso a televisão, passou a ser muito mais presente e atuante.

1.3 O telefilme e filme exibido na sala de cinema

Segundo Costa (1989), o excesso da programação de TV também gera algo de específico: o excesso de oferta de filmes na TV. Para ele isso acaba por promover crises no cinema. Ele cita exemplos como o fechamento de salas, redução considerável na produção, além da crise estrutural da instituição cinematográfica. De acordo com o autor, esse fenômeno é demonstrado nas obras de McLuhan, no momento em que um meio é capaz de absorver o outro, o que for englobado logicamente entra em crise e pode até desaparecer. O autor declara ainda que esse fenômeno é visível, principalmente em países europeus, onde a estabilização, ou melhor dizendo, a integração entre cinema e televisão ainda não aconteceu, diferentemente do Estados Unidos, por exemplo, onde as emissoras de TV interferem de forma concisa na sobrevivência do cinema. Lá essas emissoras tornam-se produtoras cinematográficas.

Surge aí outra discussão na relação entre cinema e televisão, proposta por Mauro Baptista (2000): o que determina um longa-metragem de ficção como cinema, pois existem filmes que já nascem como uma obra específica para o cinema, mas em contrapartida, centenas de filmes surgem produzidos e encaminhados diretamente para a TV paga e para o circuito de vídeos, sem passar em salas de exibições.

Para Baptista (2000), é impossível definir o que é ou não cinema, pois isso seria caracterizado como julgamento de valor, seria a avaliação da qualidade de um determinado filme, questionado pelo simples fato de esse filme não ter sido exibido em uma sala de cinema. Segundo Baptista (2000) os filmes produzidos e exibidos na tela do

cinema ganham a conotação de uma grande obra de arte, mesmo que esse tenha sido assistido apenas por quarenta pessoas. Na contramão dessa idéia os filmes produzidos diretamente para vídeo e TV seriam culturalmente inferiores por se tratar apenas de puro e simples entretenimento. Falando de arte, segundo Arlindo Machado (2005), uma das mais avançadas galerias de arte é a televisão. Um exemplo disso são as vinhetas de apresentação dos programas ou os *spots* de “identidade” da empresa televisual. Os primeiros vestígios dessas vinhetas apareceram no cinema norte americano na década de 1950. Para quebrar a monotonia da apresentação dos créditos, alguns cineastas mais ousados contrataram artistas gráficos ou mesmo artistas plásticos para desenhar a abertura de seus filmes. Mas a verdade é que o cinema, jamais conseguiu assimilar essas inovações gráficas e plásticas. A televisão por si só já a aproximou de certas tendências da arte contemporânea que trabalhavam com a sintetização da imagem e com o grafismo eletrônico gerado pelo computador. Deixou-se marcar fortemente por uma intervenção gráfica luxuriante, que acabou por se converter na sua marca distintiva.

De acordo com Baptista (2000) a divisão entre obra de ficção cinematográfica e obra de ficção televisiva é um desastre, pois a avaliação da qualidade de uma obra, levando em conta como será sua veiculação, salas de cinema ou televisão, depauperou a função da cultura audiovisual. O autor aponta uma decadência na qualidade da programação da televisão brasileira de uns dez ou quinze anos para cá, como um dos principais fatores do empobrecimento cultural televisivo.

Na mesma linha de pensamento de Baptista (2000) e Arlindo Machado (2005) estão Antonio de Andrade Reimão (2006) e Sandra Lúcia Reimão (2006) que procuram aclarar e identificar como se deram as correlações entre televisão e cinema brasileiros

entre os anos de 1980 e 2000. Eles demonstram um panorama geral da presença dos longas metragens ficcionais, na grade exibida pelas televisões abertas no Brasil.

O objeto de pesquisa dos autores visa justamente traçar um paralelo entre as produções cinematográficas exclusivamente produzidas para serem exibidas em salas de cinema e que logo depois se tornaram disponíveis também em TV aberta a partir de 1980. Nesse ano a censura prévia aos filmes exibidos na TV teve decretado o seu fim, por isso o início da análise proposta pelos autores. Nesse ano começou a vigorar o esquema de horário de exibição. Assim a partir de outubro de 1980 ficou convencionado que todos os filmes, com classificação para maiores de dezoito anos, e que tiveram sua veiculação proibida, estariam automaticamente liberados para exibição em TV aberta após o horário de vinte três horas.

Isso fez com que o número de veiculações de filmes nacionais nas televisões abertas, crescesse vertiginosamente. A realização desse fato proporcionou uma guinada no setor cinematográfico brasileiro, pois a partir desse momento o cinema nacional conseguiu fazer com que o público brasileiro voltasse sua atenção para o que era produzido em solo brasileiro. Isso se reflete até hoje, pois a televisão brasileira há muito vem demonstrando sua preferência pelo produto nacional.

Afinal o grande sucesso alcançado pelas telenovelas, minisséries e seriados, aponta para a receptividade e fidelização do telespectador brasileiro ao que é produzido pelo cinema nacional. Mas mesmo com o aumento das transmissões de filmes nacionais pela TV aberta, ainda não se alcançou um patamar satisfatório. A produção cinematográfica nacional e sua constante evolução e crescimento estão no caminho certo, porém o que se pode perceber através da pesquisa é que a televisão brasileira não está acompanhando essa evolução. A pesquisa realizada pelos autores Antonio Andrade Reimão (2006) e Sandra Lucia Reimão (2006), demonstra que a produção do cinema

nacional ainda tem muito a crescer, porém é necessário proporcionar maior visibilidade para o produto nacional. Realmente o número de transmissões de filmes nacionais em canais abertos pode não ser satisfatório, mas tende a melhorar. O fato é que o telespectador brasileiro está aprendendo a apreciar a produção cinematográfica brasileira que nos últimos quinze anos conseguiu alcançar uma sensível e notável melhora na qualidade.

A relação entre cinema e televisão sempre gerou discussões infundáveis sobre qual será o próximo capítulo dessa história, qual será o futuro do convívio entre esses dois veículos produtores de imagens. Na concepção de Daney (1982) a televisão e o cinema continuarão se esbarrando na busca pela interação, pois um cobre a deficiência da outra. Para o autor a televisão na verdade quer fazer cinema e o cinema se tornou um refém da renda da televisão.

1.4 Imagem e discurso oral

Em relação ao diálogo utilizado na televisão, Arlindo Machado (2005) diz que após o seu surgimento, era considerado basicamente um meio bem pouco “visual” e o uso que ela fazia das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Suas bases eram fundadas no discurso oral. Ao longo dos últimos anos, essa concepção vem mudando com a chegada de recursos sofisticados como gráficos computadorizados nas vinhetas de apresentação, mas basicamente seu discurso continua oral. O que mais chama a atenção do telespectador é a forma expressiva do discurso do apresentador, debatedor ou entrevistado. As imagens servem de suporte para a fala de algum protagonista (os chamados *talk head* – cabeça falante).

A predominância do discurso oral de um lado desviou a televisão para a facilidade, a comodidade e a banalidade dos *talk shows*, programas de auditório e os *reality shows*. Mas olhando por outra perspectiva, favoreceu o ressurgimento na televisão de formas discursivas vitais que se fundam no *diálogo*. Considerando que o diálogo pode assumir variadas modalidades como, por exemplo, entrevistas, debates e mesas redondas. Arlindo Machado (2005) explica que o efeito do diálogo depende da autonomia que se concede aos participantes, não há como, por exemplo, realizar um debate onde os participantes já possuem um *script* determinando o que eles vão dizer.

Para o autor sempre que se fala em imagem, automaticamente vem em mente a hegemonia da televisão sobre outros meios, como por exemplo, a literatura e o teatro, e o malefício que isto traz. Mas o autor ressalta que a TV é um meio bem pouco imagético, pois na verdade, segundo Machado (2001), a maior parte dos programas exibidos pela televisão são fundamentalmente apoiados pelo discurso oral deixando as imagens em segundo plano, apenas como um suporte visual para a oralidade. O autor sustenta o pressuposto de que o discurso oral torna-se mais importante que a própria pelo fato de que pode-se observar freqüentemente que as pessoas deixam a televisão ligada enquanto se executa outras tarefas. De acordo com Machado (2001), isso prova que ao contrário do que se ouve a respeito da hegemonia da imagem, vivemos hoje em uma civilização regida especificamente pela palavra escrita e, sobretudo no caso da televisão oralizada.

2 OS SERIADOS TELEVISIVOS

2.1 O seriado e suas especificidades de formatação audiovisual

O seriado analisado dentro de um contexto geral e de forma abrangente como produto televisivo, aparece mundialmente como um gênero de sucesso e que resulta no retorno certo para os que investem no formato. A primeira demonstração disso é o fato de que os seriados podem sobreviver por muito tempo, nos Estados Unidos, por exemplo, os seriados permanecem por dez ou quinze anos sendo produzidos e exibidos. Segundo José Carlos Aronchi de Souza (2004), além de ser exibido em qualquer país do mundo sem sofrer nenhuma alteração, há não ser na legenda ou dublagem.

O programa denominado seriado atinge várias camadas da sociedade, a diversidade dos públicos seguidores do gênero, que tem seu conteúdo extremamente variado de acordo com os temas abordados, leva em consideração o perfil da grade exibida pela emissora que adquire o produto. De acordo com Aronchi (2004), os Estados Unidos são os maiores produtores desse formato e dominam o mercado mundial. Os seriados americanos são produzidos e vendidos em forma de pacotes fechados com vários capítulos e grande parte dos lucros obtidos pelas Tvs americanas consiste justamente, na produção e venda desses produtos. Na Europa também são produzidos e comercializados algumas séries, como os programas sobre história vendidos pela BBC de Londres.

Os americanos costumam produzir pacotes de séries com grande frequência, mas nem sempre com a intenção de serem lembrados. São produções que se tornam obsoletas com grande rapidez, essa condição isenta o espectador da necessidade de conhecer ou se familiarizar com o conteúdo das histórias ou de seus personagens. Da

mesma forma, tal característica, dispensa o acompanhamento de episódios anteriores fazendo com que, por consequência disso, capítulos seguintes, também de maneira igual, sejam dispensáveis.

Para a produção desse tipo de seriado, que nos Estados Unidos, são chamados de *American-made-for-TV-movies*, traduzindo, filmes americanos feitos para a televisão, são necessários alguns cuidados. Aronchi (2004) ressalta a necessidade de algumas medidas que se fazem necessárias para que o espectador se sinta atraído por essa programação. A exigência de acompanhamento permanente por parte do público deve ser substituída pelo interesse desse espectador até o final desse capítulo. Segundo o autor, por essa razão, esse produto deve ser direcionado exclusivamente para a televisão, pois essa condição facilita a comercialização dos espaços publicitários, sob a alegação de que esse tipo de programa irá segurar a atenção do telespectador até o último minuto do capítulo em exibição. Outra característica inclusa nesse formato, segundo Aronchi (2004), se dá na condição de que os personagens geralmente têm qualidades e perfis implícitos em sua formação, isso serve como uma maneira de nortear o público a respeito do que se passa na trama.

O autor ressalta que a condição internacional dos seriados contribui de forma positiva para o gênero e que este fator colabora com sua presença massiva nas principais emissoras do mundo inteiro. Aronchi (2004) explica com detalhes o funcionamento desse mecanismo:

As séries com roteiros inspirados em *sitcoms*, policiais, para-normais, romances intermináveis, adolescentes e médicos formam um gênero muito bem aceito pelo público dos canais pagos. Ironia, sarcasmo, apelo sexual, relações conjugais, mulheres bonitas, esses são os ingredientes para atrair o público (ARONCHI, 2004, p. 133).

De acordo com Aronchi (2004), mesmo depois de muitos anos de exibição, esse material continua sendo exibido com grande aceitação do público, pois já é um produto que conta com a aprovação de seu público-alvo:

Quando termina o contrato de exibição em um canal, as séries importadas dos Estados Unidos e da Europa migram para outra rede e carregam uma audiência que já foi testada em exibições anteriores. Com isso, sabe-se de antemão qual o público-alvo para venda do espaço comercial – e espera-se que surjam mais adeptos. Muitas estréiam na TV paga e, depois de esgotados os capítulos originais, são vendidas em pacote para a TV aberta. É o caso de *Anos Incríveis* (Cultura e Bandeirantes), *Arquivo X* (Globo, Fox e Record), *Ally McBeal* (Fox, Gazeta) (ARONCHI, 2004, p. 133).

Na Europa, principalmente pela rede BBC de Londres, além de outras produtoras européias, os documentários ganham conotação de seriados por tratar de um assunto para vários segmentos. O formato de seriado dividido em episódios independentes foi uma criação desenvolvida pelos americanos. Esse estilo alcançou grande sucesso, devido a sua popularidade e estabilidade, além de ser um formato que segue um padrão pré determinado e com razoável facilidade de produção. Muitos desses seriados em episódios surgiram a partir de filmes comerciais exibidos no cinema, e que têm sua continuação exibida em forma de seriado na TV. Para Arlindo Machado (2005) não foi a TV quem criou essa forma de narrativa seriada, pois segundo ao autor ela já existia antes em formas epistolares de literatura. De acordo com Machado (2005) a televisão teve sua primeira versão audiovisual baseada nos seriados do cinema. Ele ressalta que na verdade o modelo de serialização utilizado hoje pela TV foi inicialmente fornecido pelo cinema. Machado (2005) afirma que o seriado surge no cinema por volta de 1913, devido às mudanças ocorridas no mercado de filmes.

O autor define como *serialidade*, a descontinuidade e fragmentação apresentada no contexto televisual da obra. Machado (2005) aponta três tipos básicos de narrativas seriadas na televisão: telenovela minisséries e seriado. O primeiro caso consiste em uma narrativa entrelaçada com acontecimentos que se dão paralelamente ao longo dos capítulos, geralmente muitos capítulos, esse estilo serve tanto para a telenovela quanto para a minissérie. Nesse formato, Machado (2005) ressalta que, logo no início há um desequilíbrio na estrutura da trama, e que posteriormente os acontecimentos giram em

torno do restabelecimento desse equilíbrio que, na maioria dos casos, só é alcançado nos capítulos finais.

O segundo caso é uma história completa com começo meio e fim que repete nos episódios seguintes os mesmos personagens em uma mesma situação. Nesse caso um episódio não se recorda do outro e nem interfere nos programas seguintes. Machado (2005) esclarece que nessa narrativa seriada, um personagem que aparece ferido em um episódio, no episódio seguinte este ferimento já não existe mais. O autor explica ainda que neste tipo de estrutura não existe ordem de apresentação, pode-se exibí-los aleatoriamente invertidos, que ainda assim não haverá mudança estrutural na narrativa. Por fim temos os seriados em que se preserva somente a temática das histórias, mas em cada episódio temos uma história diferente, além dos personagens que também são outros, nesse caso o autor cita a série brasileira, *Comédia da vida privada* (1995), que só têm uma ligação entre os episódios, o fato de focalizar as mesmas situações relativas a vida doméstica, além do sempre polêmico relacionamento entre homem e mulher.

Compartilhando da mesma linha de raciocínio de Machado (2005), Anna Maria Balogh (2002) concorda que o gênero *serialidade*, se faz na TV dentro de formatos padronizados e ressalta ainda que no Brasil as formas mais comuns são: a minissérie, o seriado e a telenovela. De acordo com Aronchi (2004) o gênero novela na televisão brasileira é o que mais recebe investimentos, mas ele diz que outros produtos televisivos no Brasil, também são bem sucedidos. Para o autor as novelas abriram portas para as séries brasileiras que contam histórias com base nos acontecimentos do cotidiano do nosso país, além de textos literários. Segundo Aronchi (2004) no Brasil como nos Estados Unidos algumas séries e minisséries, surgiram de programas pilotos, aprovados pelo público. Ele afirma ainda que o investimento das emissoras brasileiras em séries e minisséries se deve ao fato de que se faz necessário a ficção nacional integrar a

programação horizontalizada, sobretudo do horário nobre. Aronchi esclarece os processos de produção das séries na TV brasileira:

O formato das séries brasileiras segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos seqüenciados, números que podem ser ampliados de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa.

As séries com capítulos independentes mantêm as mesmas personagens. No entanto, a história tem começo e fim em um só capítulo e não exige do espectador conhecimento das personagens. Por esse motivo, permite que sua periodicidade seja aumentada: pode ser programada com um capítulo por semana, quinzena ou mês. Os capítulos duram de trinta minutos a uma hora (ARONCHI, 2004, p. 133).

Aronchi (2004) explica justamente o que se passa na televisão brasileira em termos de seriados. As séries brasileiras procura atender, tanto o público fiel aos seriados, ou seja, aqueles que acompanham frequentemente todos os episódios, quanto o público rotativo que acompanha os episódios esporadicamente.

2.2 O seriado no Brasil

No Brasil, as telenovelas e o teleteatro foram os primeiros produtos ficcionais a integrar a grade das emissoras, somente a partir dos anos 1960 começaram a surgir os seriados. Luciene dos Santos (2003) explica que os seriados entraram na TV brasileira sem fazer muito alarde. De acordo com a autora isso se deve ao fato de que no momento em que isso aconteceu, a televisão dava mais espaço às adaptações literárias e logo em seguida ao fenômeno altissonante das novelas.

A princípio a televisão brasileira se moldava no estilo norte americano de produzir seriados. Basicamente a estrutura dos primeiros seriados nacionais se espelhava nas temáticas proporcionadas, ideologicamente falando, pelos anos 1950. Segundo Santos (2003) é exatamente nessa década que surge na TV o primeiro seriado produzido no Brasil, Capitão 7, um super-herói baseado nos modelos clássicos dos gibis

dos Estados Unidos, inaugurava na TV brasileira um seriado de aventuras. Logo em seguida a primeira comédia, *Alô Doçura*, chegava ao Brasil utilizando o mesmo procedimento das comédias de costumes exibidas nas televisões americanas. Esse estilo de seriado cômico e de aventuras, baseado nos gêneros americanos, perdurariam por duas décadas no Brasil.

Segundo Rose Esquenazi (1993), alguns seriados exibidos na década de 1950 ainda hoje são lembrados com muita simpatia pelo público. Entre eles, a autora aponta o próprio *Alô Doçura* e *Vigilante Rodoviário*. *Alô Doçura* estreou em 1953 com histórias de no máximo quinze minutos de duração. Os episódios eram escritos e dirigidos por Cassiano Gabus Mendes. O diretor utilizou sketches escritos por seu pai para o rádio. Esquenazi (1993), explica que, no começo, o programa era apresentado uma vez por semana, depois passou para duas edições por semana. De acordo com a autora, durante muito tempo, já que ainda não existia o recurso do vídeo tape, o programa era ao vivo. O *Vigilante Rodoviário* foi exibido pela primeira vez em 1961. A série teve trinta e oito episódios que duravam vinte cinco minutos, mas o sucesso foi tão grande que teve de ser reprisada por várias vezes. Segundo Esquenazi (1993), o seriado alcançou a incrível marca de 50% da audiência, um feito histórico na TV, de acordo com a autora, a série ganhava de *Rintintin*, *Lanceiros de Bengala*, *Papai Sabe tudo* e *I Love Lucy*.

Luciene dos Santos (2003) ressalta que somente no final dos anos 1970 a realidade passa a ser retratada nos seriados nacionais, porém não a realidade como de fato é, pois naquela época os limites impostos pela censura militar não permitia essa abertura. Ainda nesse período a estrutura utilizada nas produções nacionais seguia a risca o modelo americano. As séries brasileiras acompanhavam a tendência de exibição em longas temporadas que iam ao ar uma vez por semana durante um ano ou mais. Um

episódio não tinha necessariamente ligação com outro, toda semana o foco principal era mantido, mas sem comprometimento nenhum com o continuísmo.

A partir dos anos 1980 a TV brasileira, principalmente a Rede Globo, lançou vários seriados abordando temas inovadores, que se aplicavam resumidamente aos problemas cotidianos, além dos conflitos sociais inerentes ao momento pelo qual o país atravessava que era justamente um período de avanços consideráveis da tecnologia, e operava-se uma abertura importante marcando assim uma nova ordem mundial.

Dos pontos de vista operacional e mercadológico, os seriados são caros, o que explica o pouco interesse das empresas em mantê-los. No entanto, juntamente com as minisséries, são perfeitos para exercícios de aproximação com o discurso cinematográfico e de outras formas de experimentações estéticas. Nesses gêneros existe uma possibilidade maior de realização artística e de experimentalismo. Por isso observamos que houve uma grande contribuição dos seriados para uma renovação estética e de tratamento com o público para a televisão brasileira, que nos interessa pesquisar (SANTOS, 2003)¹.

Entre todas essas mudanças e avanços enfrentados pelo país, Santos (2003) destaca alguns como sendo primordiais para que a realidade vivida pela sociedade fosse abordada pela produção dos seriados. O movimento expansionista das mídias deixou à mostra a diversidade incrustada no Brasil e na sua cultura, cultura que não se resume apenas a unidade, pois são diversificadas as regiões desse enorme país e com diferentes formas de expressão. Santos (2003) cita ainda a questão da modernização dos grandes centros urbanos que por sua vez geram fenômenos ainda desconhecidos, como o menor abandonado, a violência, além da independência econômica e social alcançada pelas mulheres. Com isso os seriados brasileiros ganharam uma conotação mais condizente com a realidade do país e passaram a retratar com mais liberdade todos os conflitos vividos pela sociedade, tanto a liberdade de expressão quanto no que diz respeito a cristalização das políticas conservadoras arraigadas por um passado colonizado.

¹ SANTOS, 2003. Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. Disponível em <http://hdl.handle.net/1904/5039> acesso em 12/03/2008

Acompanhando as mudanças ocorridas no país, a partir do contexto da ditadura militar, a televisão brasileira buscava retratar uma realidade que seu povo já vivenciava. A proposta da TV era representar essa realidade nos seriados. Luciene dos Santos (2003) aponta três seriados brasileiros que conseguiram atingir esse objetivo: *Carga Pesada* (1979) devolveu ao caminhoneiro sua condição, de símbolo do progresso e trabalho em prol do desenvolvimento do Brasil, antes do seriado essa categoria passava por um processo de marginalização, que maculou muito a imagem da classe. O seriado discutia, principalmente, as dificuldades enfrentadas por esses profissionais que ganhavam a vida correndo riscos nas estradas brasileiras. Segundo Santos (2003), os capítulos foram escritos com a intenção de denunciar a miséria social da época, além de registrar o repúdio dos roteiristas em relação ao regime militar, isso aconteceu em plena ditadura militar. *Malu Mulher* (1979) retratava muito bem uma nova expressão da realidade na época, a condição independente da mulher, a posição alcançada pelas mulheres frente os avanços na sociedade moderna, um fenômeno que figura ainda hoje no século XXI. A autora ressalta que esse seriado trouxe para a televisão, assuntos como a independência das mulheres, bem como questões sobre a sexualidade, prazer e liberdade sexual. Luciene dos Santos (2003) cita ainda, *A Grande Família* (1972) que através de discussões sobre a falta de perspectiva das famílias brasileiras daquela época, demonstrava em vários de seus episódios um retrato das famílias brasileiras que enfrentavam grandes dificuldades pela falta de dinheiro do chefe da casa, além do enfrentamento de questões cotidianas de ascensão social dos filhos, a relação social com vizinhos e no trabalho. O seriado era uma crítica contra a dura realidade social vivida pelos brasileiros no período em que o país era governado pelo militarismo.

Após o período militar a televisão brasileira passa a produzir seriados usufruindo de certa liberdade de expressão, mas não deixou de lado a função de expor para os

domínios públicos o que se passava na realidade social do país. Mas segundo Luciene dos Santos (2003) os seriados passaram a se confundir, em relação ao seu formato, com outros programas televisivos como novelas e minisséries. Com isso o telespectador passou a dispensar menos atenção ao produto seriado, resultando na queda da audiência e gerando mudanças nos horários ou até mesmo na retirada da grade da emissora. Santos (2003) ressalta que se por um lado as novelas brasileiras assumiram a posição, antes ocupada pelo seriado, na condição de movimentar e ostentar símbolos nacionais, o seriado por sua vez e em situação de menor comprometimento com a questão da audiência, tornou-se um espaço com liberdade suficiente para experimentar suas imagens e formatos.

Historicamente, observamos que a relação do espectador com os seriados foi extremamente significativa em alguns momentos: a audiência ultrapassou outras programações, organizaram-se fã-clubes e mesmo alguns temas polêmicos foram colocados em discussão na sociedade brasileira devido a atuação de seriados que tinham como proposta discutir o cotidiano das pessoas comuns, de grupos marginais e de segmentos sociais que eram tratados de forma preconceituosa no que concerne a sua condição social. Se as telenovelas brasileiras assumiram o lugar do seriado na mobilização de símbolos nacionais, de espaço público para se efetuarem comentários da conjuntura política, econômica e social, ou seja, tratar dos temas da realidade brasileira como avaliam alguns autores, o seriado em compensação com menos compromisso com a política de audiência, tornou-se seguramente o lugar da livre experimentação estética e de representação imagética (SANTOS, 2003)².

Segundo Luciene dos Santos (2003), essas experimentações se deram por conta dos empecilhos enfrentados pelos cineastas da época, na produção cinematográfica brasileira. Segundo a autora, naquela época fazer cinema no Brasil era muito difícil, isso fez com que alguns cineastas migrassem para a TV.

Essas experimentações iniciaram quando cineastas desencantados pela dificuldade de se fazer cinema no Brasil, foram para a TV e se agregaram em núcleos de produções que envolvem diversos profissionais, sob a direção geral de um diretor. Com merecido destaque estão Guel Araes e Antônio Calmon, que passaram das novelas para a produção de seriados. Sob a direção de Guel, o seriado *Armação Ilimitada*, uma paródia do seriado americano, estreou em 1985, com roteiro de Antônio Calmon, cineasta que

² SANTOS, 2003. Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. Disponível em <http://hdl.handle.net/1904/5039> acesso em 12/03/2008

havia realizado algumas experiências de filmes juvenis no cinema (Nos Embalos de Ipanema – 1979, O menino do Rio – 1982 e Garota Dourada – 1983). A linguagem era inovadora com cortes rápidos, diálogos curtos e diretos com o público, quebrando o espaço diegético e efeitos especiais na imagem para aproximá-la dos quadrinhos (SANTOS, 2003)³.

Com mais de 50 anos de existência, a televisão abriu espaços para a intervenção de mentalidades pouco convencionais. Segundo Arlindo Machado (2005), ela adquiriu um sistema considerável e suficientemente amplo para dar forma a trabalhos mais complexos. De acordo com Luciene dos Santos (2003), que compartilha a mesma opinião de Arlindo Machado (2005), ocorreu o investimento por parte das emissoras brasileiras, principalmente a Rede Globo, na produção de seriados caracteristicamente inovadores. Nos últimos anos os seriados brasileiros têm utilizado muitos recursos no tratamento das imagens, como a utilização da película cinematográfica ou da computação gráfica. Além disso, imagens compostas por situações realísticas têm sido oferecidas aos espectadores, como por exemplo, o objeto de estudo dessa pesquisa, o seriado *Cidade dos Homens* (2002) que demonstra muito bem esse aspecto realístico citado por Santos (2003).

2.3 O seriado *Cidade dos Homens*

O seriado *Cidade dos Homens* exibido pela Rede Globo desde 2002, utiliza, de acordo com a pesquisadora Mônica Almeida Kornis (2006), uma estratégia temática pouco vista em uma programação ficcional televisiva. A narrativa é basicamente composta por conflitos, violência e situações de tensão urbana nos morros do Rio de Janeiro. A série trouxe para a ficção temas há muito exibidos nos noticiários dos telejornais e da mídia em geral.

³ SANTOS, 2003. Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. Disponível em <http://hdl.handle.net/1904/5039> acesso em 12/03/2008

De acordo com a pesquisadora, *Cidade dos Homens* foi introduzido pela televisão, abordando um tema de sucesso já alcançado pelo filme *Cidade de Deus*, e mostrou em vários episódios dirigidos pelos mesmos diretores, Fernando Meirelles e Katia Lund, a realidade dos moradores dos morros cariocas. Tanto o filme quanto a série foram produzidos pela O2 Filmes e Globo Vídeo e usaram equipes semelhantes, além da participação dos atores principais da série, Darlan Cunha e Douglas Silva, que já haviam protagonizado o episódio Palace II, da Série Brava Gente, exibida em 2001, também pela Rede Globo. Palace II é uma adaptação de um episódio do livro *Cidade de Deus* de Paulo Lins, feita por Bráulio Mantovani e com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Esse especial apresentado pela Rede Globo, foi o único da série Brava Gente, que utilizou película de 16mm e 35mm. A produção desse curta, foi muito importante para a realização do longa *Cidade de Deus*, além do mais, Palace II é o início da história de Acerola e Laranjinha e deu origem, mais tarde, ao seriado *Cidade dos Homens*. O filme *Cidade de Deus* surgiu de um romance de mesmo nome do autor Paulo Lins (1997) que viveu no aglomerado residencial do Rio de Janeiro. O seriado foi inspirado basicamente nas histórias vivenciadas, em alguns casos, pelos próprios atores, ou através de histórias ouvidas nos morros.

Segundo Kornis (2006) se analisarmos o lado estético, as conformidades podem se assemelhar e serem evidenciadas pelo uso de uma montagem bem ágil, marcada por planos rápidos, e por uma estratégia que confirma a tendência realista a que se propõe a construção temática do seriado, que é justamente a idéia de produzir um efeito artístico que promove ou procura promover as características da realidade. Essas características, de acordo com a autora, se tornam espontâneas e são mais favorecidas pela seleção de artistas não profissionais retirados do universo da favela. Um novo elemento se agrega a série e a essa estratégia. Para Almeida (2006), a introdução, na diegese, de uma

dimensão documental, evidenciada não só pela utilização de narração dos personagens - os personagens centrais se alternam nessa narração - que, várias vezes de uma forma didática, situa o telespectador, explicando como funciona o cotidiano, práticas e costumes no dia a dia dessas comunidades, mas também pela inserção de depoimentos e experiências relatadas por outros personagens em alguns episódios. A utilização dessa estrutura narrativa possibilita um estreitamento na linha entre a ficção e a realidade.

Mônica Almeida Kornis (2006) ressalta ainda que a estética da série recebe um tratamento que se diferencia da produção ficcional televisiva dominante: além da condição documental para qual foi direcionada a série e da forma ágil de se organizar. As seqüências de imagens em primeiro plano imprimem mais ação às imagens. Segundo a pesquisadora, a utilização de cenas em vídeo revezadas por imagens em película se tornou muito constante em seriados de TV, isso faz com que as tomadas ganhem uma dimensão mais realista. No caso da Cidade dos Homens, que é um seriado que procura documentar a realidade dos morros cariocas, isso se faz extremamente necessário e com resultados favoravelmente satisfatórios. A utilização de locações reais em detrimento de imagens feitas em cenários montados proporciona maior credibilidade às cenas, como nos aponta Kornis (2006):

A narrativa acontece utilizando o sistema de câmara na mão que se utiliza farta mente de primeiros planos trêmulos, alternando tomadas em película e em vídeo. Imagens de animação e narrativa no modelo de história em quadrinhos são também recursos utilizados pela série, em consonância com outros trabalhos realizados pelo núcleo Guel Arraes. Realizadas no próprio morro, na praia ou em shoppings, e não na cidade cenográfica da emissora, todas as locações da série conferem por sua vez maior realismo às cenas. A forte presença de uma população negra no seriado deve ainda ser destacada como elemento fundamental nesse contexto, ampliando ainda mais o espectro de representação da realidade brasileira na ficção (KORNIS, 2006, p.121).

A produção ficcional televisiva é uma forma de mostrar o cidadão comum na TV, os produtores de seriados nacionais, ao contrário dos seriados produzidos nas emissoras americanas que visa mais a ficção, prezam muito a realidade do homem

comum. O sucesso obtido por essa fórmula é perfeitamente aceitável, pois os telespectadores se interessam mais por coisas ou situações que fazem parte ou estão dentro do meio comum em que vivem.

Kornis (2006) observa ainda que para reforçar ainda mais a condição documental do seriado, como aconteceu na produção de *Cidade de Deus*, os atores incorporados na obra foram selecionados propositalmente, com preferência para aqueles que viveram ou vivem em comunidades do Rio de Janeiro, como é o caso do grupo Nós do Cinema⁴. Antes de *Cidade dos Homens*, essa estratégia, que agora vem sendo muito explorada, era muito pouco utilizada nas ficções seriadas da TV.

Baseada geralmente por conflitos que giram em torno dos personagens, principalmente os jovens ou visando uma polarização ou união de camadas sociais, que acontece em diversos episódios, sempre mostrando as diferenças e preconceitos entre os jovens do morro e os jovens do asfalto. Dessa forma fica claro que os conflitos geracionais são deixados de lado e a ênfase maior, ou o foco principal fica por conta do apelo dramático da série que assume, desde o primeiro episódio, que o seu principal papel se encontra na função de atenuar conflitos sociais e demonstrar que é perfeitamente possível a convivência harmoniosa entre os diversos segmentos sociais, que estruturam uma sociedade. Isso tudo mostrado pelas aventuras vividas sob a visão de dois jovens moradores de uma favela.

Segundo Kornis (2006), a série merece atenção por conter uma técnica especial em sua produção, pois incorpora um expediente narrativo muito pouco utilizado no

⁴ Nós do Cinema trata-se de uma Organização Não Governamental – ONG que surgiu da parceria entre Fernando Meireles e Kátia Lund, isso ocorreu durante a preparação do elenco para o filme *Cidade de Deus*. Jovens moradores de comunidades carentes passaram a se interessar por cinema e buscaram se aprofundar mais no assunto. Primeiramente aprenderam com profissionais do mercado, os processos de uma produção cinematográfica. A finalidade desta ONG é proporcionar a inclusão social de jovens de baixa renda através do cinema e da tecnologia. O grupo oferece vários cursos na formação de profissionais para o cinema, além de produzir diversos curtas de ficção, documentários, filmes institucionais, filmes publicitários e videoclipes.

gênero. De acordo com a autora, o que caracteriza essa situação vem principalmente da agilidade e do humor contidos nos episódios. A mistura da ficção e a realidade presente no desenvolvimento da trama conjugado com depoimentos apresentados como verdadeiros, além das atuações precisas dos personagens em momentos cruciais, como por exemplo, os sucessivos olhares para a câmera de Laranjinha e Acerola, revelando o reconhecimento e lembrando a todo o momento que ali existe um aparato de construção da realidade através da ficção.

3 CIDADE DOS HOMENS

3.1 Apresentação dos episódios

De acordo com o que foi demonstrado nos capítulos anteriores, o objetivo dessa pesquisa é desenvolver uma reflexão sobre a transposição do seriado de TV *Cidade dos Homens* em longa-metragem para o cinema. O foco principal da pesquisa consiste na questão da temporalidade tratada na evolução dos episódios do seriado até o desfecho ocorrido na película exibida no cinema. Para atingir esses objetivos, foram usados os procedimentos metodológicos que se seguem:

Primeiramente a utilização de pesquisas bibliográficas. Essa parte do trabalho caracteriza-se como a base de todo seu desenvolvimento, denomina-se arcabouço teórico e visa dar fundamentação, através de dados compartilhados por outros autores, a análise da pesquisa. Esse processo se dá através da busca de informações sobre o assunto, em livros, teses, periódicos científicos e dissertações, que têm como principal objetivo demonstrar informações, teorias e conceitos que compreendam o objeto de estudo da pesquisa ou parte dele.

Após a análise de todo esse material bibliográfico, que tem como finalidade sustentar a pesquisa com fundamentações já discutidas e comprovadas, pretende-se analisar a relação “personagem e tempo”, demonstrando e discutindo as correlações entre a categoria tempo e a construção da narrativa. O objetivo principal é demonstrar como o crescimento, físico ou biológico dos protagonistas, Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha), trouxe uma sensação de acompanhamento temporal, em termos de representação, da vida dos jovens por parte do espectador. A representação do tempo cronológico para a imagem de TV, que conforme Brissac (1991), trata-se de uma

imagem calcada em um tempo presente, e que não permite representar passado com seus graus de compromisso com o transcorrer do tempo. Depois aproximou-se o seriado no conjunto de histórias e personagens narrados com o filme. Para dar vazão a um tempo decorrido e o espectador acompanhar o desenvolvimento biológico e emocional dos personagens, optou-se por trabalhar com temporadas. Cada uma delas, e são quatro ao todo, trabalha com quatro ou cinco episódios no ano. Dessa fase, a partir de observações sobre as imagens e verificações de suas especificidades (TV-video) e cinema, tentou-se fundar a questão temporalidade. Para isso foram utilizados como material empírico todos os capítulos do seriado *Cidade dos Homens* transmitido pela Rede Globo de Televisão durante as quatro temporadas, entre 15 de outubro de 2002 e 16 de dezembro de 2005, que se ambientava nas favelas do Rio de Janeiro. O seriado é constituído pelos seguintes episódios:

1ª Temporada

- 1 - A Coroa do Imperador (15/10/02) - Roteiro: Cesar Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado. Direção: Cesar Charlone
- 2 - O Cunhado do Cara (16/10/02) - Roteiro: Katia Lund e Paulo Lins. Direção: Katia Lund e Paulo Lins. Argumento: Fernando Meirelles e Jorge Furtado.
- 3 - Correio (17/10/02) - Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins. Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Argumento: Kátia Lund.
- 4 - Uólace e João Victor (18/10/02) - Roteiro: Fernando Meirelles, Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Direção: Fernando Meirelles e Regina Casé. Baseado na obra homônima de Rosa Amanda Strausz.

2ª Temporada

1- Sábado (14/10/03) - Roteiro: George Moura e Fernando Meirelles. Direção: Fernando Meirelles.

- 2- Dois para Brasília (21/10/03) - Roteiro: Cesar Charlone e Jorge Furtado. Direção: Cesar Charlone.
- 3- Tem Que Ser Agora (28/10/03) - Roteiro: Jorge Furtado, Regina Casé e Rosa Amanda Strauzs. Direção: Regina Casé. Obra baseada na obra literária *Uólace e João Victor* de Rosa Amanda Strausz.
- 4- Os Ordinários (04/11/03) - Roteiro: Kátia Lund, Eduardo Tripa e Melanie Dimantas. Direção: Kátia Lund e Eduardo Tripa.
- 5- Buraco Quente (11/11/03) - Roteiro: Paulo Morelli, George Moura e Fernando Meirelles. Direção: Paulo Morelli. Argumento: Eduardo BR e Renato de Souza.

3ª Temporada

- 1- A estréia (24/09/04) - Roteiro: Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Direção: Paulo Morelli. Colaboração no Roteiro: Eduardo Benaim e Leandro Maciel.
- 2- Foi Sem Querer (01/10/04) - Direção Geral: Paulo Morelli. Colaboração no Roteiro: Paulo Morelli, Newton Canitto e Leandro Saraiva.
- 3- Vacilo é um só (08/10/04) - Roteiro: Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Direção: Paulo Morelli e Adriano Goldman. Colaboração no roteiro: Eduardo Benaim.

- 4- Hip Sampa Hop (15/10/04) - Roteiro: Paulo Morelli, Newton Cannito, Leandro Saraiva e Garrett. Direção: Philippe Barcinski. Direção Geral: Paulo Morelli. Colaboração no roteiro: Eduardo Benaim e Leandro Maciel.
- 5- Pais e filhos (22/10/04) - Roteiro: Regina Casé, Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Direção: Regina Casé. Direção Geral: Paulo Morelli. Colaboração no roteiro: Eduardo Benaim, Jorge Furtado e Guel Arraes.

4ª Temporada

- 1- A Fila (18/11/05) - Roteiro: Claudio Galperin. Direção: Roberto Moreira. Argumento: Claudio Galperin e Roberto Moreira.
- 2- Tá sobrando mês (25/11/05) - Roteiro: Paulo Morelli, George Moura e Pedro Morelli. Direção: Paulo Morelli.
- 3- Atração Fatal (02/12/05) - Roteiro: Elena Soárez. Direção: Adriano Goldman.
- 4- As aparências enganam (09/12/05) - Roteiro: Jorge Furtado e Regina Casé. Argumento: Casseta e Planeta. Direção: Regina Casé.
- 5- Em algum lugar do futuro (16/12/05) - Roteiro: Fernando Meirelles, George Moura, Guel Arraes e Jorge Furtado. Direção: Fernando Meirelles e Renato Batata.

Além de todos os episódios acima mencionados, a análise se estendeu também ao longa-metragem exibido no cinema em 2007. Cidade dos Homens, o filme conta com a direção de Paulo Morelli e roteiro de Elena Soárez, baseado em história de Paulo Morelli e Elena Soárez. A Produção é de Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck e foi originado a partir do seriado.

3.2 *Cidade dos Homens: O começo*

O seriado *Cidade dos Homens* nasce a partir do filme *Cidade de Deus* que por sua vez foi inspirado no livro homônimo de Paulo Lins. O seriado conta com a presença de vários atores do elenco de *Cidade de Deus*, porém os protagonistas agora são Douglas Silva e Darlan Cunha que interpretaram Dadinho e Filé com Fritas respectivamente no longa-metragem. Em *Cidade dos Homens* os jovens atores retornam com seus personagens Acerola e Laranjinha, retornam, porque a primeira aparição dos dois personagens foi em um episódio chamado *Palace II*, um teleconto adaptado das diversas histórias que compõem o livro *Cidade de Deus* de Paulo Lins. Esse teleconto foi apresentado dentro de uma série chamada *Brava Gente* que reunia vários contos e era exibido às terças-feiras em comemoração pelo aniversário de quarenta anos da Rede Globo. A partir dessa etapa da pesquisa será feito um panorama geral sobre cada um dos personagens protagonistas, Acerola e Laranjinha. Essa análise se dará levando em conta a trajetória de cada um na transição entre a infância, adolescência e a fase adulta.

3.3 Acerola

Acerola, desde o primeiro episódio da primeira temporada se mostra um garoto mais equilibrado em suas atitudes, apesar de viver em condições precárias cercado por um ambiente que não favorece em nada para o crescimento saudável de uma criança, pois as cenas presenciadas no seu cotidiano são chocantes, afinal a realidade dos morros cariocas não contribui positivamente em nada. Apesar de tudo isso, Acerola leva sua vida como uma criança normal que estuda e tem sonhos como qualquer outra criança.

Na primeira temporada *Acerola* está com quatorze anos e se mostra um garoto tranqüilo, que prefere viver a margem da criminalidade que se apresenta mais e mais constante no seu dia-a-dia. No primeiro episódio da série *A Coroa do Imperador*, essa questão fica muito clara. Nesse episódio a escola de Acerola e Laranjinha planeja uma excursão ao museu da família real portuguesa para conhecer de perto a luxuosa coroa do imperador. Mas para esse passeio cada aluno deve contribuir com a quantia de oito reais e cinquenta centavos. Acerola consegue o dinheiro com o patrão de sua mãe, porém no caminho pra escola, soldados do tráfico de uma facção vizinha barram Acerola perguntando sobre o paradeiro do chefe que comanda o tráfico na parte onde Acerola mora. Como ele desconhece completamente informações sobre o tráfico, os garotos batem nele e roubam o dinheiro que seria para pagar o passeio no museu. Mas Laranjinha, seu amigo, paga a parte de Acerola com o dinheiro que seria para comprar remédio para sua avó, alegando que iria na boca pedir o dinheiro para comprar o remédio da avó. O plano era informar aos traficantes que ele foi assaltado por soldados rivais. Acerola a principio não aceita, pois não quer se envolver de jeito nenhum com o mundo da bandidagem como ele mesmo define. Mas o episódio transcorre em torno desse dilema e se conclui em favor de Laranjinha, pois o traficante acaba lhe dando o dinheiro para que ele compre o remédio para sua avó.



Figura 1 - Acerola com 14 anos.
que tem sonhos como outra criança qualquer.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

Na segunda temporada os episódios abordam assuntos variados, depois de um ano da apresentação da primeira temporada, Acerola agora, já vivendo as descobertas da adolescência se vê envolvido com temas mais complexos, como por exemplo, a integração entre raças, tentativas de namoro, além de uma viagem pelo complicado mundo burocrático dos adultos.

No episódio *Dois pra Brasília*, Acerola e Laranjinha vão à Capital Federal com o intuito de entregar uma carta ao Presidente da República. A visita ao planalto tem como objetivo um pedido de ajuda para que o avô da namorada de Acerola seja libertado. Ele é um detento de uma penitenciária do Rio de Janeiro cuja pena já foi cumprida, porém por questões burocráticas, ainda não recebeu o documento de liberação da carceragem e por esse motivo continua preso.



Figura 2 - Acerola na fase da adolescência.

Fonte: Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

A partir da terceira temporada Acerola e Laranjinha estão mais maduros, os garotos começam a se transformar em homens e enfrentam questões e problemas característicos dessa fase da vida. Assuntos como perda da virgindade, gravidez prematura e o primeiro emprego fazem parte agora do mundo de Acerola e Laranjinha.

Durante todos os episódios dessa temporada é possível acompanhar a trajetória do protagonista entre a adolescência e a fase adulta. O namoro de Acerola é acompanhado desde o primeiro beijo à primeira transa. A gravidez de Cristiane, namorada de Acerola, e o nascimento do seu filho é o ponto alto dessa temporada, no episódio *Foi Sem Querer*, Acerola recebe a notícia de que Cristiane está grávida e ao receber o impacto da notícia, fica desorientado, afinal de contas ser pai aos dezessete anos de idade não é nada fácil. Assim Acerola começa a descobrir as dificuldades do mundo adulto e começa a sentir o pesado fardo da responsabilidade.

A princípio o casal decide retirar a criança, pois percebem que ainda não têm maturidade suficiente para assumir tal compromisso, porém esbarram nas dificuldades financeiras, pois descobrem que optar por um aborto provocado por remédios ou por ervas desconhecidas é muito arriscado, por outro lado ir a uma clínica seria muito caro, então o que lhes resta é receber a criança e se virar para cuidar. Nesse episódio Laranjinha teve participação fundamental na decisão de Acerola em criar o filho. Laranjinha cita o exemplo dele e do próprio Acerola que foram criados sem seus respectivos pais e que esse provavelmente tenha sido o motivo principal das coisas erradas que eles tenham feito, além disso ele pergunta a Acerola se ele quer que o filho dele seja como eles que tiveram que se virar sozinhos. A partir daí Acerola decide, custe o custar que o seu filho vai ter um pai.



Figura 3- Acerola já está mais maduro.

Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

A quarta e última temporada de Cidade dos Homens, chega com os garotos já na fase adulta, quando os desafios são bem mais complexos a paternidade encarada por Acerola, o primeiro emprego, as expectativas em relação ao futuro, os sonhos e a realidade, são situações vividas pela dupla.

Nessa temporada Acerola se preocupa com o futuro de sua família. Seu filho Clayton, prestes a completar um ano e sua mulher Cristiane são o motivo principal de seu empenho no trabalho. As dificuldades da paternidade precoce serve como combustível para que ele se dedique ao seu primeiro emprego com carteira assinada. Mas logo ele percebe que o salário mínimo não é suficiente para sustentar uma casa. Então ele busca uma saída para esse problema, e a solução encontrada não foge da realidade da maioria dos brasileiros assalariados. Acerola vai ter que encarar uma segunda jornada que complemente a renda, e se junta ao amigo Laranjinha em um novo empreendimento. Com o calor eles começam a vender sacolés, um tipo de picolé sem palito dentro de saquinhos de plástico.



Figura 4 - Acerola agora depois da paternidade.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

3.4 Laranjinha

Laranjinha desde criança se mostra mais desenvolto diante das adversidades enfrentadas no cotidiano, ele está sempre andando pelo morro e transita sem dificuldades entre o pessoal do movimento, pois tem parentes ligados ao movimento, o

primo dele, Madrugadão, é o chefe do movimento. Desde de pequeno adora ficar perto das gatinhas na escola e no morro, ele sempre foi mais desvolto em relação as meninas do que seu amigo Acerola. Laranjinha vive sempre jogando o seu charme pra cima das meninas, sempre utiliza esse artifício para conquistar uma garota para curtir um passeio, ou até mesmo para ajudá-lo a se safar de alguma encrenca, situação muito comum na vida de Laranjinha. O seu jeitinho malandro contribui positivamente em suas experiências cotidianas na dura realidade das favelas.

Na primeira temporada o protagonista está com quatorze anos e desde cedo tenta se virar sozinho. No episódio Uólace e João Victor, isso fica evidente. Laranjinha acorda e descobre que a comida que sua mãe havia deixado para durar a semana inteira já acabou. Sua mãe trabalha como doméstica e dorme no trabalho, voltando para casa somente nos fins de semana, portanto sem comida e sem dinheiro, ele precisa se virar nas ruas em busca de comida e de algum dinheiro. Esse episódio é muito interessante por fazer uma comparação entre dois personagens. João Victor, um garoto da mesma idade de Laranjinha, mora em um apartamento próximo a favela. A história fala sobre as vontades e expectativas de futuro na visão de um garoto do morro e outro do asfalto.

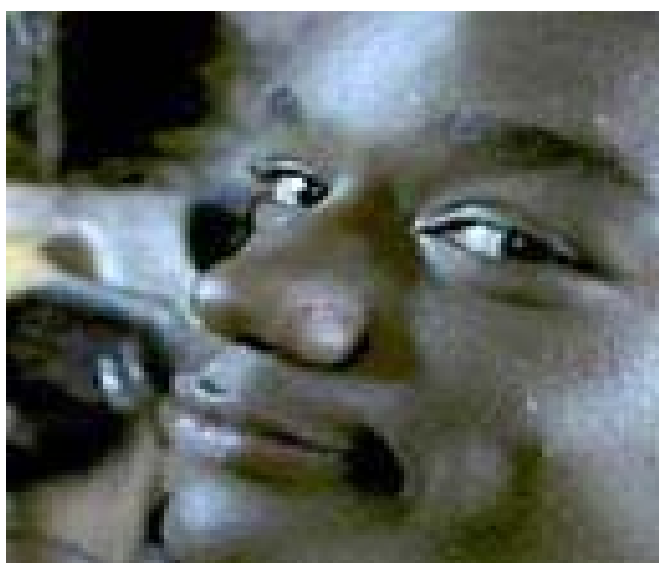


Figura 5 - Laranjinha com 14 anos.

Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

Na segunda temporada Laranjinha começa a confirmar seu estilo mulherengo e malandro, o personagem vive correndo atrás de novas conquistas amorosas. No episódio *sábado*, Laranjinha age como a maioria dos adolescentes, ou seja, espera ansiosamente pela noite de sábado. Neste dia sempre tem baile no morro e é onde os jovens da comunidade se divertem, dançam e paqueram. Enquanto alguns estão interessados somente em dançar ou acompanhar o concurso de bondes que acontece durante o baile, Laranjinha pensa somente em superar-se no número de conquistas, ele espera ficar com três meninas em uma única noite, além de levar uma outra para casa. Mas a noite acaba reservando grandes surpresas para o protagonista.



Figura 6 - Laranjinha adolescente e namorador.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

A terceira temporada chega mostrando a transição entre a adolescência e a fase adulta de Laranjinha e Acerola. Toda essa temporada consolida a fama de conquistador que o caracteriza desde a primeira temporada. O episódio *A Estréia*, marca de vez a transformação dos meninos em homens, eles têm a tão esperada primeira vez. Mas como nada é fácil pra esses garotos, dessa vez também não será diferente. Acerola em sua primeira vez com Cristiane já a engravida. Laranjinha como sempre envolvido em encrencas, decide perder sua virgindade com a Poderosa, essa mulher nada mais é do que a namorada de um dos chefes do tráfico. Quando o chefão descobre que sua mulher

o traiu com um garoto, ele fica transtornado e decide dar fim a vida de Laranjinha que é obrigado a sair do morro e ir morar, durante uma temporada, com um tio que trabalha como vigia de um parque de diversões.

Em outro episódio chamado *Vacilo é um só*, Laranjinha se envolve com outra garota, porém essa nova namorada, Tina, não gosta de ser mulher de bandido, ela simplesmente quer ser a bandida. Por conta desse relacionamento com Tina, Laranjinha quase se entrega ao atraente e poderoso mundo do tráfico, e nesse momento o ponto de apoio para levá-lo a questionar e não se envolver com o movimento, é seu amigo Acerola. Ele sempre é mais sensato que Acerola e sempre é o que pondera mais na relação entre os amigos. Em algumas vezes Acerola tem um papel decisivo para afastar os garotos do tráfico. Como podemos perceber a partir daí Laranjinha vive entrando em encrencas e levando seu amigo Acerola, principalmente por causa de seu estilo mulherengo.



Figura 7 - Laranjinha já está mais maduro.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

Na última temporada, o foco principal dos episódios está no futuro profissional dos jovens. Enquanto Acerola opta por um emprego de carteira assinada, Laranjinha entra no mundo da economia informal. Ele trabalha como camelô vendendo produtos falsificados. No episódio *Tá Sobrando Mês*, temos a prova definitiva de que Laranjinha

faz tudo por uma nova conquista. Sirlei, uma bela jovem do morro, agora é seu novo alvo. Para impressionar a garota ele precisa ganhar dinheiro e decide então se aventurar em um novo empreendimento. Pra variar ele envolve Acerola na ação, vendo que Acerola precisa aumentar sua renda para conseguir sustentar sua esposa e filho, ele propõe que os dois façam sacolé para vender no morro e na praia. Sacolé como explicado anteriormente é um tipo de picolé sem palito dentro de saquinhos plásticos. Porém o único a investir dinheiro nesse novo empreendimento é Acerola, pois Laranjinha teve a idéia e entrará com a mão de obra. No final Acerola não tem o retorno do dinheiro investido e ainda descobre que Laranjinha estava no negócio somente para conquistar Sirlei.



Figura 8 - Laranjinha trabalhador.

Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

3.5 *Cidade dos Homens* – O Filme

Nossos heróis vivem agora sua primeira história nas salas de cinema, a trajetória dos protagonistas de *Cidade dos Homens*, Acerola e Laranjinha, chega ao cinema. As aventuras vividas pelos dois nos episódios do seriado na TV servem como base para contar como eles estão se virando na fase adulta.

A película tem como objetivo principal mostrar como cada personagem direcionou suas vidas. Os jovens agora alcançam a maioridade e com ela várias responsabilidades. Eles continuam em busca de seus objetivos, cada um a sua maneira, Acerola continua centrado em sua nova função de chefe de família, mesmo que seja de uma forma meio desastrada, mas sempre cheio de boas intenções. Laranjinha também dá continuidade ao sonho de descobrir quem é seu pai.

Acerola trabalha como vigia noturno de um condomínio fechado e durante o dia cuida de Clayton para que Cristiane, sua esposa, possa trabalhar. Ele agora se vê em uma situação complicada, pois Cristiane recebe uma proposta para ir trabalhar em São Paulo durante um ano, nesse período ele terá que cuidar de Clayton sozinho, isso caracteriza mais uma responsabilidade da sua nova condição de adulto. Laranjinha comprou uma motocicleta e agora trabalha como moto taxista no morro, mas ainda não conseguiu atingir seu objetivo principal, que permeou toda sua infância, o de descobrir quem é seu pai e o paradeiro dele.

O longa-metragem utiliza muitas cenas de episódios do seriado para explicar a personalidade de cada um deles, brincando com o presente dos personagens e trazendo o passado desses personagens para esclarecer e responder as condições dos personagens no presente. Um bom exemplo disso está na cena em que Madrugadão, o chefe do tráfico, resolve descer para o asfalto para tomar um banho de mar. Laranjinha e Acerola resolvem acompanhar isso de perto, porém Acerola não tem com quem deixar seu filho Clayton e o leva também.

No auge do passeio Laranjinha diz que tem um assunto urgente para resolver e arrasta o amigo Acerola com ele. Algum tempo depois, já na casa da avó de Laranjinha, ele se lembra de seu filho Clayton, desesperado ele volta para praia a procura do garoto, mas não o encontra, pois o bando de Madrugadão já havia voltado para o morro e

levado o menino. Tina que faz parte do bando deixa o garoto na sede da associação do morro. Acerola chega ao local no mesmo momento em que Cristiane que o repreende pelo descuido. Nesse momento Acerola se lembra de uma conversa que teve com Laranjinha em um episódio da terceira temporada, quando ele descobre que vai ser pai. Laranjinha pergunta o que ele pretende fazer a respeito do ocorrido e ele responde que não tem certeza de nada e que sabe somente que é muito novo pra ser pai e que ainda não está preparado. Ele tinha toda razão quando disse isso, pois um pai que esquece o seu filho na praia e vai embora, realmente não está preparado para assumir uma responsabilidade dessas. Paralelamente a isso, Acerola ajuda Laranjinha a descobrir quem é seu pai. Depois de muita procura eles descobrem que o pai dele esteve preso durante quinze anos cumprindo pena por latrocínio, roubo seguido de morte, e agora está sob condicional, essa descoberta reserva-lhes uma grande surpresa.

Além de todos esses acontecimentos na vida de Acerola e Laranjinha, como se já não bastasse, todas as dificuldades enfrentadas por eles, estoura uma guerra entre os comandantes do tráfico no morro que os obriga abandonar suas casas. Cada um procurou abrigo onde pôde. Laranjinha buscou ajuda de seu pai, que não aceitou que ele levasse o amigo Acerola, afinal de contas ele tinha algo a esconder dos dois e não queria um envolvimento maior. Acerola buscou abrigo no morro do careca onde estava o bando de Madrugadão, lá ele descobre, através do chefe do tráfico que o pai de Laranjinha matou seu pai. Isso poderia comprometer de vez a amizade dos dois. Pois eles nasceram praticamente juntos e cresceram também juntos, os laços entre os dois realmente tem uma força tremenda, e não deixa que a amizade deles se abale mesmo afetada por um acontecimento tão grave.



Figura 9 - Acerola agora na fase adulta.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>



Figura 10 - Laranjinha agora na fase adulta.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>



Figura 21 - Acerola e Laranjinha adultos.
Fonte: <http://www.globo.com/cidadedoshomens>

3.6 A temporalidade em *Cidade dos Homens*

Os criadores de *Cidade dos Homens* optaram por dividir as gravações dos episódios com pausas anuais. Dessa forma decidiu-se exibir temporadas com quatro ou cinco episódios por ano. A intenção, acreditamos, era fazer com que o público acompanhasse o crescimento físico dos personagens, uma vez que, comprovadamente, adolescentes entre quatorze e dezoito anos, vivem um período de constantes mudanças. Além disso, cria-se assim uma sensação de cumplicidade entre telespectador e personagem e, conseqüentemente, a aproximação desse público com a realidade vivida pelos protagonistas. Isto se comprova através da análise das quatro temporadas de *Cidade dos Homens* e o filme. Durante o capítulo de análise, as imagens de Acerola e Laranjinha durante cada temporada, demonstram visivelmente a mudança ocorrida devido à transição entre a adolescência e a fase adulta.

De acordo com Arlindo Machado (2005) os seriados preservam somente a temática das histórias, como foi feito em *Cidade dos Homens* onde a temática explorada era retratar o cotidiano de dois jovens em uma favela do Rio de Janeiro. Machado (2005) explica ainda, que nos seriados, em cada episódio é possível encontrar uma história diferente, característica também comprovada por essa análise. Os episódios do seriado em questão não possuem ligação direta uns com os outros e o telespectador pode assisti-los separadamente, mas sem perder a sensação de acompanhamento da vida dos garotos.

Através do processo de pesquisa e da análise do material empírico, composto pelos episódios exibidos durante as quatro temporadas de *Cidade dos Homens*, além do filme, observou-se uma característica ou novo elemento na construção da narrativa da série. Além da condição documental imposta desde a criação do seriado. Em alguns episódios é muito comum a inserção de depoimentos verídicos, por vezes prestados, até

mesmo pelos atores que compõem o elenco do seriado. Esse procedimento faz com que haja uma proximidade intencional entre a ficção e a realidade.

De acordo com Mônica Almeida Kornis (2006) a série utiliza em seu elenco vários atores não profissionais que geralmente estão egressos na realidade cotidiana da favela. Segundo a autora isso é uma estratégia para trazer a tona uma condição de verossimilhança com a vida real sentida pelo telespectador. Esse ponto foi observado também pelo trabalho de análise, principalmente no primeiro episódio da série, A Coroa do Imperador, onde se pode observar em determinada cena, o depoimento de atores do seriado, relatando situações de violência presenciadas por eles bem próximo a suas casas.

Outro ponto observado através desta pesquisa foram as locações, lugares escolhidos para que as cenas fossem rodadas. Os produtores priorizaram localidades reais ao invés de cidades cenográficas da emissora, esse procedimento confere muito mais realismo às cenas. Essa sensação de proximidade com o real ganha ainda mais força com a utilização de narradores explicando o significado de algumas situações, ou seja, os protagonistas Acerola e Laranjinha alternam-se na função de traduzir para o espectador quais são os costumes e práticas vividas no cotidiano dos morros.

Sobre a questão da temporalidade, foi comprovado que é possível através da narrativa ficcional seriada, discutida no 1º Capítulo, fazer o acompanhamento temporal dos personagens do seriado *Cidade dos Homens* e que o filme também conseguiu atingir o objetivo de mostrar para quem acompanhou a trajetória de vida dos protagonistas, como eles se comportam na fase adulta.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como objetivo desenvolver uma reflexão sobre a transposição do seriado de TV *Cidade dos Homens* em longa-metragem para o cinema. Durante todo o processo de pesquisa, procurou-se manter o foco, principalmente em uma questão, ou melhor, uma categoria. Buscou-se então abordar a temporalidade demonstrada na evolução dos episódios do seriado e sua construção narrativa até o desfecho ocorrido na película exibida no cinema.

Este trabalho foi dividido em três partes: No 1º capítulo, denominado o *A Linguagem do Cinema e a Linguagem do Vídeo*, o leitor pôde encontrar uma análise sobre a relação entre televisão e cinema. Foram discutidas questões como, a substituição do cinema pelo vídeo, a interdependência entre os veículos, Este capítulo também destacou as especificidades do cinema e do vídeo analisando até que ponto um interfere no outro. E por fim, o leitor encontrou ainda no primeiro capítulo, discussões sobre questões como imagem na TV e no cinema, além do discurso oral e das narrativas ficcionais.

Já o segundo capítulo *Os Seriadados Televisivos*, esta pesquisa abordou questões como formatação audiovisual dos seriados, que foram analisados dentro de um contexto geral. Logo em seguida, o capítulo se restringiu especificamente aos seriados produzidos no Brasil, discutiu-se sobre a sua evolução e suas particularidades. Ainda no segundo capítulo, o objeto foi descrito e articulado com o contexto dos seriados no Brasil, propriamente dito. Na última parte desse capítulo é que concentrou toda a história sobre o objeto de pesquisa em questão. Foi aclarado para o leitor no que consiste o programa, quais são os assuntos abordados na série e do que é composto o seriado *Cidade dos Homens*.

No capítulo de análise, a categoria da temporalidade foi considerada foco principal dessa pesquisa para analisar a transposição de um meio a outro. Focou-se nessa categoria como elemento chave que faz a interseção entre as potencialidades de um meio a outro, bem como seus limites. Em um primeiro momento, foi apresentado para o leitor as definições metodológicas e os episódios do seriado em questão. Após essa apresentação, foi feita uma análise sobre a evolução dos protagonistas de *Cidade dos Homens*, Acerola e Laranjinha, no decorrer de cada temporada e, por conseguinte, o filme.

É importante ressaltar nessa pesquisa que houve uma defasagem de tempo para que fosse analisado os demais personagens do seriado. Analisou-se somente os protagonistas Acerola e Laranjinha porque seria necessário um prazo maior para que o aprofundamento da pesquisa se tornasse possível. Dessa forma optou-se por uma análise mais focada nos personagens centrais do seriado, mesmo sabendo que a amplitude de participação dos outros personagens da série esteja completamente evidente. Portanto faz-se necessário acrescentar que, futuramente com um tempo maior disponível, é perfeitamente possível uma pesquisa mais apurada detalhando a trajetória dos personagens que ajudam a compor a trama.

Com relação ao foco principal da pesquisa que era abordar a categoria da temporalidade para que assim pudesse ser analisada a transposição do seriado de TV para o cinema, observou-se através da análise dos episódios e do filme, que realmente é possível através da narrativa ficcional seriada, fazer o acompanhamento temporal dos personagens do seriado *Cidade dos Homens*.

É possível fazer o acompanhamento temporal da vida de Acerola e Laranjinha durante as quatro temporadas de *Cidade dos Homens*. O filme também cumpriu a função de informar em que situação se encontrava as vidas de Acerola e Laranjinha.

Para o público que acompanhou desde a primeira temporada o amadurecimento da dupla, o filme trouxe a oportunidade de conferir como eles se comportam na vida adulta. Observou-se também que o filme não encerra o ciclo de vida dos personagens Acerola e Laranjinha.

Concluiu-se então, através da observação da cena final do filme, que os protagonistas ainda têm um longo caminho pela frente, afinal eles acabaram de entrar na fase adulta de suas vidas, portanto é possível ainda que haja uma seqüência na história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Antonio de; REIMÃO, Sandra Lúcia. A transmissão de filmes brasileiros na tv aberta nacional (1980-2000). *Comunicação e Sociedade*, São Paulo, v.28, n.46, p.91-110, jul. 2006.

BAPTISTA, Mauro. Mike Leigh, entre o cinema e a televisão britânica. *Sinopse: Revista de Cinema*, São Paulo, n. 5, p.84-87, jun. 2000.

CIDADE dos Homens: A Coroa do Imperador. Direção: Cesar Charlone. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Cesar Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2003. 1 DVD (41 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: O Cunhado do Cara. Direção: Katia Lund e Paulo Lins. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Katia Lund e Paulo Lins. Direção: Katia Lund e Paulo Lins. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2002. 1 DVD (38 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Correio. Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins. . Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2002. 1 DVD (39 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Uólace e João Victor. Direção: Fernando Meirelles e Regina Casé. Baseado na obra homônima de Rosa Amanda Strausz. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Fernando Meirelles, Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2002. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Sábado. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: George Moura e Fernando Meirelles. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2003. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Dois para Brasília. Direção: Cesar Charlone. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Cesar Charlone e Jorge Furtado. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2003. 1 DVD (39 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Tem Que Ser Agora. Direção: Regina Casé. Obra baseada na obra literária *Uólace e João Victor* de Rosa Amanda Strausz. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Jorge Furtado, Regina Casé e Rosa Amanda Strauzs. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2003. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Os Ordinários. Direção: Kátia Lund e Eduardo Tripa. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Kátia Lund, Eduardo Tripa e Melanie Dimantas. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2003. 1 DVD (39 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Buraco Quente. Direção: Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Paulo Morelli, George Moura e Fernando Meirelles. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2003. 1 DVD (41 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: A Estréia. Direção: Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2004. 1 DVD (41 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Foi Sem Querer. Direção Paulo Morelli. Produção Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Paulo Morelli, Newton Canitto e Leandro Saraiva. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2004. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens; Vacilo Em Um Só. Direção: Paulo Morelli e Adriano Goldman. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2004. 1 DVD (39 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Hip Sampa Hop. Direção: Philippe Barcinski e Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Paulo Morelli, Newton Cannito, Leandro Saraiva e Garrett. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2004. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Pais e filhos. Direção: Regina Casée Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Regina Casé, Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2004. 1 DVD (38 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: A Fila. Direção: Roberto Moreira. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Claudio Galperin. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2005. 1 DVD (42 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Tá sobrando mês. Direção: Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Paulo Morelli, George Moura e Pedro Morelli. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2005. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Atração Fatal. Direção Adriano Goldman. Produção Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Elena Soárez. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2005. 1 DVD (41 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: As aparências Enganam. Direção: Regina Casé Produção Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Jorge Furtado e Regina Casé. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2005. 1 DVD (40 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens: Em Algum Lugar do Futuro. Direção: Direção: Fernando Meirelles e Renato Batata. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Fernando Meirelles, George Moura, Guel Arraes e Jorge Furtado. Intérpretes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: O2 Filmes, 2005. 1 DVD (38 min.), Som estéreo, colorido.

CIDADE dos Homens. Direção: Paulo Morelli Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. Roteiro: Elena Soárez. Interperetes: Douglas Silva e Darlan Cunha. Brasil: Fox Film, 2008. 1 DVD (106 min.), Som estéreo, colorido.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Sobre o conceito de ficção na tv. Anais...* São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: http://reposcom.intercom.org.br/bitstream/2002_NP14BALOGH.pdf. Acesso em: 12 mar. 2008.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989. 271 p.

DANEY, Serge. Como todos os velhos casais, cinema e televisão acabaram por ficar parecidos. *Revista de Comunicação e linguagens*, Lisboa, n.23, p.223-228, dez. 1996.

ESQUENAZI, Rose. *No túnel do tempo: uma memória afetiva da tv brasileira*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1993. 184 p.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema e televisão: notícias de uma guerra particular*. Anais do 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4677/1/NP7FIGUEIROA.pdf>
Acesso em: 18 mar. 2008.

KORNIS, Mônica Almeida. *Aventuras Urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 37, p.119-141, jan/jun. 2006.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996. 313 p.

_____. *A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: editora Senac, 2005. 244 p.

_____. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 153 p. (Coleção N-imagem)

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e tv*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 226 p.

NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 317 p.

SANTOS, Luciene dos. *Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual*. Anais do 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Informação, 2003. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle/1904/5039>. Acesso em: 12 mar. 2008.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004. 196 p.