

As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie *Suburbia**

The syncretic strategies of the miniseries Suburbia

GELSON SANTANA **

Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação em Comunicação. São Paulo – SP, Brasil

RENATO LUIZ PUCCI JUNIOR ***

Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação em Comunicação. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

A minissérie *Suburbia*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho (Rede Globo, em 2012), faz do conceito de pré-lógico uma forma de expor o aspecto audiovisual múltiplo. *Suburbia* mistura temporalidades, provoca indefinição entre ficcional e real e, com baladas de Roberto Carlos, sublinha as dimensões do afeto e da fé em uma comunidade do subúrbio carioca. Pontos da minissérie esclarecem o modo sincrético com que foi moldada a narrativa e permite avaliar a possibilidade de uma nova tendência ficcional a ser explorada na ficção televisiva brasileira. O instrumental analítico tem base em Raymond Bellour e Jeremy Butler, o exame da narrativa se fundamenta em Kristin Thompson, e a ideia de culturas orais pré-lógicas em Lévy-Bruhl.

Palavras-chave: Televisão, minissérie, análise audiovisual, sincretismo

ABSTRACT

The miniseries *Suburbia*, directed by Luiz Fernando Carvalho (Globo Television Network, 2012), turns the concept of pre-logical into a way to expose the multiple audiovisual aspect. The miniseries blends temporalities, causes a lack of definition between fiction and reality, and, through Roberto Carlos' ballads, emphasizes the dimensions of affection and faith in a community of Rio de Janeiro. Some points of the miniseries clarify the syncretic way that the narrative was shaped in and assess the possibility of a new trend to be explored in Brazilian television fiction. The analytical instruments are based in Raymond Bellour, the narrative examination is based in Kristin Thompson, and the idea of oral pre-logic cultures in Lévy-Bruhl.

Keywords: Television, miniseries, audiovisual analysis, syncretism

* Uma primeira versão deste texto foi apresentada no GT Estudos de Televisão do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

** Professor doutor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, autor do livro *O prazer trivial: cultura midiática, gênero e pornochanchada* (A Lápis, 2014); organizador, entre outros, do livro *Cinema de Bordas 3* (A Lápis, 2014).

*** Professor doutor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, autor do livro *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o neon-realismo* (Sulina, 2008), organizador do livro *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário - Vol. II* (Socine/Unicamp/ Universidade do Algarve, 2012), bolsista de produtividade do CNPq-PQ2.

INTRODUÇÃO

A MINISSÉRIE *SUBURBIA*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, com roteiro dele próprio e de Paulo Lins, foi exibida pela Rede Globo, entre 1 de novembro e 20 de dezembro de 2012. Em oito capítulos, contou-se uma história ambientada nos anos 1990, em sua maior parte no bairro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro. Quase todos os atores, inclusive os principais, eram negros, particularidade que chamou a atenção, à época da exibição, devido ao contraste com o usual na ficção televisiva da emissora.

Para fazer *Suburbia*, o diretor afirmou que precisava se despojar de todo o vocabulário da ficção oficial (Fonseca, 2012). Essa declaração pode ser uma alusão à divergência diante da forma narrativa hegemônica na ficção televisiva, denominada *classical television* (Thompson, 2003: 19-35). Produtos elaborados nessa linha, caso da imensa maioria das telenovelas brasileiras, têm por objetivo o *parecer real*. Trata-se de construções narrativas em que cada elemento audiovisual, cenográfico, interpretação dos atores e o que mais constitua um produto televisivo, é utilizado no sentido de transmitir impressão de que tudo aquilo a que se assiste, por mais improvável ou impossível que seja, sugira ao telespectador que é ou poderia ser real. Luiz Fernando Carvalho exemplifica com sua minissérie *Os Maias* (Rede Globo, em 2001), em que trabalhou com “um filtro do bom acabamento, com um olhar quase renascentista” (Fonseca, 2012). Gravada em Portugal, onde se passa o romance de Eça de Queiroz, a minissérie ficou célebre pela reconstituição de época, em termos de figurinos, cenografia, maquiagem e outros aspectos. Era um fruto requintado da *classical television*.

No mesmo depoimento, Luiz Fernando Carvalho acrescentou que em *Suburbia* também precisava ultrapassar o que havia feito após *Os Maias*, ou seja, as minisséries que o celebrizaram: *Hoje é Dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008) e *Afinal o que Querem as Mulheres* (2010), exibidas pela Rede Globo. Tratava-se de quebrar as próprias convenções, que envolviam elementos circenses, de ópera e de folguedos populares: “Esses filtros me protegiam do real. Não podia mais me ater a eles. Queria ir com mais coragem. Queria mergulhar sem medo de morrer afogado numa dimensão de afetos que pessoas simples guardam com rigor e fé” (Fonseca, 2012).

Esse depoimento poderia ser uma cortina de fumaça, recurso que realizadores de cinema e televisão costumam jogar sobre seus produtos, desviando-se de maiores esclarecimentos. Todavia, há indícios de que *Suburbia* foi de fato um passo diferenciado, tanto daquilo que é usual na ficção televisiva brasileira, o que pode transparecer a qualquer telespectador, quanto do que Luiz Fernando Carvalho já realizou em termos de minisséries, o que também

não deixa de saltar aos olhos em exames mais cuidadosos. Todavia, há aspectos mais relevantes de *Suburbia* que talvez não sejam tão evidentes, mesmo à crítica especializada.

No conjunto das declarações de Luiz Fernando Carvalho acima citadas, destacam-se três dados fundamentais: 1) dramaturgia do real; 2) dimensão de afetos; 3) fé. Para que esses elementos configurassem uma história, a primeira providência foi recuar no tempo e mergulhar a história no já acontecido ou, mais do que isso, tornar menos linear a linha cronológica da trama, que por consequência contrasta com a clareza sequencial da *classical television*. A segunda providência foi tornar indistinto o documental e o ficcional na estratégia narrativa. A terceira, deixar emergir as dimensões de fé e afeto para fazer da ideia mesma de *subúrbio* a protagonista da história.

Cada um desses pontos será analisado no tecido narrativo de *Suburbia*, a fim de se detectar dados empíricos que corroborem a hipótese de trabalho acerca da especificidade da minissérie em termos de composição narrativa. Será preciso deter a imagem – para usar uma expressão de Raymond Bellour, “*l'arrêt sur image*” – acerca da análise filmica (Bellour, 1979: 10-11), transpondo-a aos estudos televisivos, como tem sido feito por Thompson (2003) e Butler (2010), entre outros. A atenção estará focada em determinados pontos da trama, deixando visível o que pode passar despercebido na recepção. Espera-se, com isso, esclarecer e entender melhor o sentido das soluções audiovisuais e de roteiro utilizadas por Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins.

Ressalte-se que as três providências mencionadas (indefinição temporal, indistinção entre real e ficcional e protagonismo do subúrbio em suas dimensões de fé e afeto) resultam em algo que talvez seja único da ficção televisiva brasileira. É possível que exista, em *Suburbia*, uma estratégia de articulação de efeito enquanto uma experiência pré-lógica, no sentido de que a essência da mentalidade pré-lógica consiste em apagar toda a dualidade¹. Eis o que, neste texto, se entende por *narrativa sincrética*: “A lógica e a pré-lógica [...] não se superpõem, separando-se uma da outra, como o azeite e a água num recipiente. Interpenetram-se e o resultado é uma mescla em que temos grande dificuldade para manter separados os elementos” (Lévy-Bruhl, 1951: 113, tradução nossa)².

A citação acima, tirada de um texto clássico da antropologia, faz menção à mentalidade constatada nos povos que, em qualquer parte do planeta, ignoravam a escrita e se marcaram pela *oralidade*. Sem ter a categoria de causalidade como central e sem dispor em seus referenciais dos princípios da lógica aristotélica, tais povos concebiam o mundo de uma forma que não condiz com aquilo que tem diante de si os que, ao menos desde os antigos gregos, se

1. Lucien Lévy-Bruhl afirma que a comunhão íntima assegura “as representações coletivas da mentalidade pré-lógica entre os seres que participam uns dos outros! A essência da participação consiste, precisamente, em apagar toda dualidade” (Lévy-Bruhl, 1951: 452, tradução nossa). No original: “les représentations collectives de la mentalité prélogique n'assurent-elles pas entre les êtres qui participent les uns des autres! L'essence de la participation est que précisément toute dualité s'y efface”.

2. No original: “Le logique et le prélogique [...] ne se superposent pas en se séparant l'un de l'autre, comme l'huile et l'eau dans un vase. Ils se pénètrent réciproquement, et le résultat est un mélange dont nous avons grand'peine à laisser indistincts les éléments.”

P

3. Recordem-se dos três princípios da lógica aristotélica que fundamentam uma certa mentalidade que remonta aos gregos e alcança o funcionamento de programas de computador:

1) identidade; 2) não contradição e 3) terceiro excluído.

4. Lévy-Bruhl foi citado por Júlio Cortázar em *Valise de cronópios* (1993), ao examinar as narrativas menos sujeitas ao ordenamento lógico e causal da tradição ocidental, como é o caso dos romances e contos do próprio escritor argentino. Pretende-se neste artigo indicar que *Suburbia* vai muito além na incorporação do pré-lógico efetuada por outros tipos de criações literárias e artísticas de fundo modernista. Por isso, sua narrativa pode ser chamada de sincrética.

pautaram por aquela categoria e por esses princípios³. Mentalidade pré-lógica, aqui nomeada sem qualquer sentido elitista, é o que pode ser constatado na cultura dos povos africanos trazidos ao Brasil como escravos. Para eles, por exemplo, o indivíduo é ao mesmo tempo ele mesmo em sua privacidade e, simultaneamente, ele mesmo em sua coletividade. A hipótese aqui proposta pode ser expressa na constatação de que em *Suburbia* algo dessa mentalidade pré-lógica ter-se-ia combinado com princípios lógicos, de modo a compor um tipo especial de narrativa a ser especificada⁴.

Eis o ponto central a detectar em *Suburbia*, uma característica tão notável que sugere uma primeira questão a direcionar o texto: haveria uma concepção de mundo subjacente à trama da minissérie, uma visão de mundo que raramente se fez presente na ficção televisiva brasileira? Visões de mundo comumente se expressam por meio de diálogos, voz *over*, ação dos personagens e pelo contexto em que eles vivem. De maneira mais intrínseca, podem também se manifestar na composição audiovisual e narrativa. Eis a hipótese norteadora deste trabalho: a de que a visão de mundo que articula a história de *Suburbia* está tão arraigada àquela trama que só pode ser identificada pela análise de sua narrativa.

A tentativa leva em conta referenciais dos estudos de televisão. Nada poderia ser mais pertinente do que os alertas contra o tratamento essencialista da cultura popular e contra encará-la como uma degradação da cultura de elite (Martín-Barbero, 2006: 311) ou a observação de que, nas brechas da TV comercial, talentos nacionais podem propiciar cruzamentos estratégicos com tradições culturais de cada país (Martín-Barbero; Rey, 2001: 41). Mesmo que esteja em foco não uma telenovela, manifestação por excelência da televisão latino-americana e objeto dos estudos de Martín-Barbero e Rey (2001), mas uma sofisticada minissérie, é possível destacar que em *Suburbia* se construiu um universo cujas raízes estão na cultura popular, com suas múltiplas faces e concretizada na oralidade, nos afetos e na fé. Por outro lado, a própria sofisticação poderia ser associada ao conceito de *narrativa complexa*, utilizado em relação às inovações da ficção seriada televisiva americana desde os anos 1990, por exemplo, quando se atrelaram tramas episódicas a arcos narrativos e dramas contínuos de relacionamento (Mittell, 2012: 29-52). Esse conceito pode fazer sentido em relação a certas produções brasileiras e talvez a aspectos de *Suburbia*; contudo, espera-se mostrar que a complexidade identificável em seriados e séries nacionais ou estrangeiros pouca relação mantém com o tratamento concedido por Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins à história da jovem suburbana Conceição. Trata-se de outro tipo de composição, com ingredientes não tão bem articulados segundo as noções de causa e efeito, mas

que possui meandros que revelam a que ponto pode (ou poderia) chegar a ficção televisiva brasileira.

Talvez tivesse sido possível recorrer ao conceito de *cultura híbrida* (Canclini, 2003) a fim de dar conta da heterogeneidade cultural de um produto latino-americano como *Suburbia*. Entretanto, o próprio argumento de Canclini em favor de sua opção pelo termo *hibridação* é o que leva a escolha deste artigo para outra direção:

Serão mencionados ocasionalmente os termos *sincretismo*, *mestiçagem* e outros empregados para designar processos de *hibridação*. Prefiro este último porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (Ibid.: 19).

A hipótese aqui defendida diz respeito exatamente a uma fusão religiosa indiferenciada; o conceito de *narrativa sincrética* é mais adequado para designar o que acontece em *Suburbia*.

Nesse sentido, cabe indagar se *Suburbia* teria inaugurado um paradigma que poderia ser explorado na televisão brasileira. Ao final deste texto, espera-se que haja elementos para dizer se outros produtos poderiam ser realizados segundo a mesma proposta de conjugar dramaturgia do real, afetos e fé, não numa perspectiva tradicional, mas segundo a composição narrativa sincrética de *Suburbia*.

ECLIPSE DO TEMPO HISTÓRICO

A sinopse de *Suburbia* indica uma história trivial. A menina negra abandona as insatisfatórias condições de vida no interior e migra para a cidade grande, onde lutará contra preconceitos e violência para chegar à felicidade.

Mais especificamente, Conceição (interpretada pela menina Débora Fidelix Nascimento) vivia com os pais e o irmão numa usina de carvão, em situação de miséria. A explosão do forno mata o irmão e, por consequência, leva a mãe a obrigar a filha a fugir do local em busca de uma vida melhor. Conceição vai à cidade do Rio de Janeiro, onde é confundida com uma criança delinquente, detida e encaminhada a uma instituição para menores infratores. Quando consegue fugir, é atropelada por uma mulher que a socorre e a emprega como doméstica, passando a morar num apartamento de classe média. Anos depois, já moça, Conceição (agora vivida por Erika Januza) é atacada

sexualmente pelo marido da patroa, consegue se desvencilhar dele e vai morar no bairro suburbano de Madureira, na casa de Vera (Dani Ornellas), a única amiga, também doméstica no bairro da Tijuca. A moça se apaixona por Cleiton (Fabrício Boliveira), frentista num posto de combustível, e disputa com a perigosa Jéssica (Ana Pérola) o título de princesa do baile funk de Madureira.

Por enquanto, esse entrecho, que cobre apenas o primeiro capítulo e parte do segundo, fornecerá coordenadas mínimas sobre a história que se desenrola.

Indeterminação temporal

O recuo temporal é tido como a primeira providência no sentido de transformar em história a dramaturgia do real, perpassada por afetos e sustentada pela fé.

Um aspecto relevante é a dessubstancialização do tempo histórico, na qual o passado se dissolve em um presente narrativo sem a presença da matéria simbólica do tempo que determinaria o espaço de acontecimento *histórico*. Essa conformação já está presente no bloco inicial da minissérie, com a família de Conceição no trabalho em fornos de carvão. A descrição desse trecho, efetivada parágrafos atrás, está longe de indicar um aspecto central: o caráter *místico* da forma de narração adotada. Entenda-se a palavra *místico*, de preferência a *mítico*, mais usual, pela razão enunciada por Lévy-Bruhl (1951: 30, tradução nossa):

5. No original: “J’emploierai ce terme, faute d’un meilleur, non par allusion au mysticisme religieux de nos sociétés, qui est quelque chose d’assez différent, mais dans le sens étroitement défini où ‘mystique’ se dit de la croyance à des forces, à des influences, à des actions imperceptibles aux sens, et cependant réelles.” A palavra *mítico* costuma levar a significados relacionados com a mitologia grega e outras crenças já imbuidas de elementos de racionalização, e por isso estão definitivamente distantes da cultura em vista neste texto.

Empregarei este termo, na falta de outro melhor, não por alusão ao misticismo religioso de nossas sociedades, que é algo bastante diferente, mas no sentido estreitamente definido em que “mística” é chamada a crença nas forças, nas influências, nas ações imperceptíveis aos sentidos, e ainda assim reais⁵.

Durante os sete minutos do trecho, não há o menor indício de realismo, apesar da alusão ao trabalho escravo e da exploração de mão de obra infantil, problemas da sociedade brasileira no passado e, no caso do segundo item, ainda hoje. A primeira cena começa com a protagonista, já moça, acendendo uma vela num altar doméstico com a estatueta de uma santa. É dela a voz *over* que se escuta: “Meu nome é Conceição”. Trata-se de uma forma narrativa comum em produtos audiovisuais: um narrador homodiegético, isto é, uma personagem da história a ser contada introduz a narrativa (Genette, 1972: 252-259). Como de regra, esse narrador-personagem relata até fatos que não vivenciou ou aos quais o acesso informativo é duvidoso: assim, a voz *over* de Conceição se refere à carta que sua mãe tentou escrever e que nunca chegou ao seu destino. Os telespectadores veem a mãe escrevendo, como a comprovar o que foi

dito. Entretanto, a condução narrativa se altera, pois passa-se a ouvir a voz *over* da mãe de Conceição, senhora idosa e negra (Serafina Terezinha), a dizer o texto da carta perdida: “Já faz quatro anos que você foi. Fiquei só nesta terra queimada [...]” A manipulação da voz *over* quebra expectativas de manutenção do foco em Conceição, opção paradigmática da *classical television*, o que introduz uma nota de estranheza no discurso audiovisual que mal começara. Outras mudanças virão, passando-se a voz narrativa para outros personagens, como Cleiton (“Capítulo 2”), a patroa de Conceição (“Capítulo 1”) e o pai de Vera (“Capítulo 2”). Aquela voz da mãe de Conceição foi a primeira de muitas rupturas com o vocabulário oficial da narrativa televisiva, tal como consta no depoimento de Luiz Fernando Carvalho transcrito anteriormente.

A cena posterior leva a possível sensação de estranheza a níveis extremos. A imagem é enquadrada desde o interior de uma construção de madeira, com toda a luz vinda de fora. É possível enxergar o forno de carvão e o pai (Luiz Manoel) que traz uma égua branca pelo cabresto. A câmera faz um *travelling* lateral acompanhando o movimento do homem e do animal que se aproximam, sob a fumaça e o vento forte. Em seguida, o pai está de costas com a espingarda à mão para matar o animal; a menina Conceição corre em sua defesa; novo corte e agora a cena é novamente enquadrada a partir da construção de madeira, com pai e filha, a mãe ao lado e o filho junto à égua (Figura 1). Entende-se que aquele plano a partir de dentro da casa de madeira não era uma câmera subjetiva, apesar de possuir características desse recurso: imagem oscilante, enquadramento desde a altura dos olhos de personagens, como a perscrutar por entre os vãos da madeira o movimento em direção à porta. A narração assume traços que a personificam. Cores esmaecidas e um vento contínuo se associam a enquadramentos nada usuais para a construção de cenas dramáticas segundo padrões do naturalismo, isto é, o já indicado objetivo de *parecer real*: close do pai a fazer pontaria, atrás dele a luz estourada do Sol; égua e rapaz em plano fechado, câmera baixa, contra o céu de um azul pálido e ar poeirento, deixando ver os olhos azuis e mortos do animal; o pai contra o mesmo céu, dizendo que “nasceu cega, tem que sacrificar”; a mãe retruca com dureza, em enquadramento similar ao do pai; um plano detalhe desde o orifício do gatilho da arma, contra a luz do Sol, numa composição considerada errada para padrões naturalistas, dada a *sujeira* visual que invade a tela. O drama prossegue em planos curtos, de diversos ângulos, sob os gritos aflitivos de Conceição diante do pai. Revive-se o trecho de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, tanto na literatura quanto no cinema, em que Fabiano executa a cadela Baleia. Todavia, a morte não acontece, pois em *Suburbia* o pai abaixa a arma, tomado pela piedade.



Figura 1 – *Suburbia*, “Capítulo 1”

A atmosfera irrealista desse trecho assemelha-se mais àquela de histórias de fundo sobrenatural do que à de qualquer produto fílmico ou televisivo que enverede pelo realismo, mesmo ao filme *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), apesar da similaridade de situações entre as cenas. O segmento de *Suburbia* poderia, inclusive, transcorrer em qualquer época em que existissem espingardas. O bloco de abertura prossegue sempre no mesmo estilo, com a descoberta de que a água enxerga à noite e, portanto, galopa com a menina pela mata. A explosão do forno acontece em clima diabólico pela evidente antecipação narrativa, seja pelo suspense criado com o close no latão de que-rosene e na labareda, pela chuva que cai com o céu azul, pelo toque de um misterioso e inexplicável sino que faz o pai olhar para o céu segundos antes de tudo ir para os ares.

Em vez de prosseguir na enumeração de recursos audiovisuais e narrativos que sugerem um tempo místico, vale notar o olhar reverso para o Rio de Janeiro. Conceição encontra, no meio do carvão, um recorte de jornal com uma foto do Pão de Açúcar, identificado pela mãe como “um monte todinho feito de açúcar”. Portanto, o Rio de Janeiro também é caracterizado, nesse momento, de forma mística, configuração que persistirá nas cenas da chegada de Conceição à cidade. Em pleno Carnaval, a menina acorda no trem em meio a uma multidão de passistas de escolas de samba fantasiados na estação ferroviária, criando um ambiente bem distinto do anteriormente vivido pela criança. No bar da estação, a menina é enquadrada através da vitrine, de modo que as letras vermelhas ali pintadas movimentam-se na tela de um lado para o outro devido aos movimentos oscilantes da câmera (Figura 2). O conjunto

produz um clima feérico, que se chocará com segmentos de cunho realista que ocorrerão. Ao menos até aqui, a narrativa não estabelece um tempo histórico, fazendo com que os personagens pareçam flutuar numa espécie de limbo.



Figura 2 – Subúrbia, “Capítulo 1”

A narrativa se esquivava da determinação histórica mesmo quando há elementos que parecem apontar nessa direção. A primeira vez em que se define a época acontece quando a família que acolheu Conceição escuta, pela televisão, a notícia do confisco financeiro perpetrado no governo Collor. O dia é 16 de março de 1990. Essa precisão se opõe a ocorrências em sentido contrário, por exemplo, a de que os filhos da patroa já vão à escola quando Conceição ainda é uma menina; porém, anos depois, com Conceição já moça, as crianças aparentam ter três e cinco anos de idade. Talvez seja possível racionalizar a incongruência. A despreocupação quanto a demarcar a cronologia de forma verossímil diz muito sobre o caráter dessubstancializado do tempo histórico de *Subúrbia*.

Há outros exemplos. É notável a despreocupação acerca da definição cronológica em relação aos automóveis: Fiat 147 da patroa de Conceição, Chevette, Opala sedan e perua, fusca, Kombi, o antigo Passat, Escort, Santana, Maverick e outros modelos do final dos anos 1970 ou início da década posterior. Mais uma vez, pode-se tentar uma naturalização, alegando-se que em Ma-

P

As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie *Suburbia*

dureira, bairro pobre, na época em que transcorre *Suburbia* não circulavam veículos dos anos 1990; ou que o Fiat 147, que está fora do subúrbio, pertence à patroa de Conceição, que tem um belo apartamento, mas é estudante de pós-graduação, possivelmente com baixa renda. Contudo, na sequência em que os moleques assaltam o casal de turistas no Aterro do Flamengo (“Capítulo 1”), portanto em plena área central da cidade onde circulam motoristas de todas as classes sociais, só existem automóveis antiquados: Volkswagen TL (do final dos anos 60), Passat nacional, fusca, Opala Caravan, Kombi (Figura 3). Caso se pretendesse localizar os telespectadores nos anos 1990, seria possível fazer passar aqui e ali um automóvel dessa década, o que não ocorre. A flagrante exceção é a moto com desenho contemporâneo do playboy que, a partir do “Capítulo 3”, assedia Conceição em seu emprego no posto de gasolina e em seguida parte para a violência sexual contra a moça. No restante, trata-se de elementos de épocas heterogêneas que se opõem à definição cronológica.



Figura 3 – *Suburbia*, “Capítulo 1”

Um segundo exemplo de indefinição temporal está na profusão de canções de Roberto Carlos cantadas pelos personagens, portanto na diegese, ou ouvidas pelos telespectadores como elemento extradiegético⁶. São canções da

6. Diegese é uma palavra de origem grega que significa narração. É utilizada para indicar a instância *representada* no filme ou ficção televisiva. Assim, música diegética é aquela que é produzida por personagens ou equipamentos do mundo ficcional, ao passo que a música extradiegética não pode ser ouvida por nenhum personagem, mas somente pelos espectadores.

segunda metade dos anos sessenta e início dos anos setenta, cujo papel será analisado na próxima parte deste artigo. Aqui cabe apenas destacar que há também nesse aspecto uma desnaturalização narrativa, quebrando-se a tendência hegemônica da *classical television*, que convencionava que a trilha sonora deve pertencer à época em que transcorre a história.

Um último exemplo, entre outros possíveis: a representação do subúrbio. Entenda-se subúrbio no sentido carioca da palavra, que difere de *favela*, *periferia* e também de *suburb*, que designa os bairros abastados à volta das cidades americanas (Oliveira, 2013: 18-25). A horizontalidade do espaço de *Suburbia* se contrapõe à verticalidade da favela, ambiente tão explorado no cinema brasileiro. Ruas largas, niveladas, pacatas, casas amplas – eis o cenário em que vivem Conceição, Vera e os demais personagens, com exceção de Cleiton e sua mãe, que moram na favela. Destaque-se a ambiência idílica daquela rua de Madureira, constatável desde a entrada da casa de Mãe Bia (Rosa Maria Colin) e família, com a guirlanda de flores sobre o portão (Figura 4). O quintal não poderia ser mais bucólico, com os passarinhos do pai (Haroldo Costa), a sombra amena e as festas de filhos, filhas, genros, noras e vizinhos. Essa configuração poderia ser verossímil em qualquer época, mas dificilmente naquela em que a cidade do Rio de Janeiro já estava imersa na violência de gangues e traficantes de drogas.



Figura 4. Suburbia, “Capítulo 2”

P

As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie *Suburbia*

Existe, é evidente, o objeto *subúrbio carioca*, porém na minissérie ele não é tratado de forma estritamente objetiva, histórica ou de senso comum (neste último caso, como acontece, por exemplo, em *A Grande Família*, da Rede Globo, 2001-2014). Em *Suburbia*, as indicações de um tempo místico convivem com as de um período específico, repleto de problemas sociais, fazendo com que o tempo histórico apareça envolto por um véu que mostra algo dos anos noventa, porém sob a marca de um passado que já havia sido deixado para trás.

Luiz Fernando Carvalho observa que apresenta em *Suburbia* reflexões que aos olhos dele parecem abandonadas pela mídia: “Através de uma aproximação inspirada nas imagens de fotógrafos como o Walter Firmo, chegamos a uma família negra do subúrbio carioca” (Carvalho, 2012). Entre as imagens a qual o diretor faz menção está uma série fotográfica que o carioca Walter Firmo fez, no início do mês de setembro de 1968, para a revista *Manchete*, de Pixinguinha no quintal cimentado de sua casa no subúrbio de Ramos, na Zona Norte do Rio de Janeiro, sentado em uma cadeira de balanço ao pé de uma velha mangueira (Figura 5).



Figura 5 – Pixinguinha, em foto de Walter Firmo

Eis onde, em *Suburbia* (Figura 6), transparece a composição descoberta na imagem de Walter Firmo:



Figura 6 – Seu Aloisio, em *Subúrbia*

Considerando-se que a foto de Pixinguinha é do final dos anos sessenta e que a trama de *Subúrbia* transcorre em plenos anos noventa, percebe-se o quanto o subúrbio da minissérie foi construído sem preocupações com a atualização histórica.

A oralidade e a cronologia

Em *Subúrbia* ocorre um apagamento do tempo histórico, o que significa não distanciar simbolicamente o passado do presente. A narrativa apresentada em um tempo já experienciado emerge para um espaço imediato de acontecimento⁷. Surge aquilo que pode ser tomado como passado no presente: a experiência temporal torna-se ambígua na medida em que ela se apresenta como um acontecimento passado que se revela no presente sem as marcas claras do passado. No caso de *Subúrbia*, a emergência temporal vem atravessada pelo caráter efetivamente oral do tempo narrativo.

Torna-se indiferente a distinção entre tempo narrativo e tempo histórico na história contada. A narrativa assume, através da câmera, uma urgência que a aproxima daquela do telejornal, evidenciando uma estratégia que presentifica a ação, por exemplo, no modo como no baile funk (“Capítulo 2”) a câmera capta o que acontece e encena a impossibilidade de registrá-lo em seu todo dramático. Veem-se fragmentos possíveis que uma câmera não *planejada* foi capaz de gravar. Não há o objetivo de cobrir plenamente aquilo que está se passando no baile, mas de apenas indicar, deixar frestas visíveis em meio ao *caos dramático* da ação.

7. Luiz Fernando Carvalho observa que *Subúrbia* desenha “um universo muito particular, trata-se de uma família de negros onde a memória ainda tem um refúgio. Apesar de todas as contradições já presentes naquela década [1990], o subúrbio é como um espaço congelado no tempo, onde as coisas parecem ter uma certa perenidade” (Carvalho, 2012).

No baile funk, notam-se três etapas distintas de dramatização: 1) O ajuntamento dos principais personagens no contexto do baile; 2) A entrada em cena de Cleiton parado no meio da multidão (de todos os personagens é o único que não dança); 3) Cleiton hipnotizado pela dança de Conceição atravessa a multidão para aproximar-se dela. No terceiro momento, a câmera abandona, mesmo que por um momento, o registro fatural e se detém nesse encontro de olhares e sorrisos. Alguém apresenta Cleiton a Conceição. Logo em seguida, o registro pela câmera de uma realidade suburbana volta a se efetivar.

A temporalidade oral como efeito narrativo determina o apagamento entre o tempo histórico do acontecimento e a atualidade desse tempo. Desaparece a distância entre um e outro. A história dissolve as marcas que a ajustam a um passado a partir das escolhas narrativas. Sem essas marcas, o acontecido se conforma ambigualmente ao presente no qual é construído e mostrado. Essa emergência no presente do já acontecido em termos de história contada é possível pela substituição da temporalidade simbólica da História por uma temporalidade oral que indetermina a diferença entre diacrônico e sincrônico. As marcas diacrônicas da história são atenuadas pelas marcas orais sincrônicas da narrativa, aproximando-se esta, de certo modo, das narrativas próprias de culturas orais, como a de povos africanos.

OS AFETOS DE SUBURBIA

Há dois aspectos no jogo entre afeto e fé: o primeiro é o sincrético e encontra-se na superfície da narrativa; o segundo é a mistura (Oliveira, 1977: 35) ou a “soma ou adição” (Santos, 1977: 26), que pertence, no caso de *Suburbia*, à forma como a história está estruturada. Os dois aspectos estão presentes em *Suburbia*: o sincrético, no modo como as sociabilidades são apresentadas, e a mistura, a partir dos efeitos narrativos. No sincrético, a ancestralidade é um elemento modelador de primeira ordem e se apresenta de maneira direta pela construção daquilo que vamos denominar como *irmanação*⁸. A mistura é “a prática de atos ou a adesão a crenças de diferentes sistemas religiosos, que está no nível do indivíduo e não afeta diretamente nenhum dos sistemas religiosos” (Ibid.: 36). Pode-se ver na minissérie a mistura indiferente entre as crenças religiosas, todas elas voltadas para a construção de um único efeito dramático, que culminará no assombroso milagre, quase ao fim, quando Cleiton sobrevive aos inúmeros tiros e ao afogamento nas águas do rio.

No mesmo espaço de sociabilidade da fé, encontra-se o afeto que, em *Suburbia*, só poderia ser captado com o uso de uma câmera que aparentemente não premedita sua ação, mas que de forma *espontânea* capta os acontecimen-

8. Segundo uma tradição cultural negra, na *irmanação*, a família não se constitui primordialmente a partir do traço biológico. O traço primeiro é aquele da energia comum que une certos indivíduos, é aquele de pertencer a uma mesma vibração afetiva. Nesse sentido é que, no candomblé, diz-se *filhos de orixá* (uma determinada energia na cosmogonia negra nagô).

tos; uma câmera que não busca estar o tempo todo certa do que tem diante de si, que procura mostrar que não tem certeza do que está acontecendo, que não procura uma lógica do acontecimento, mas registra o acontecimento imediato como se o tivesse flagrado. A câmera procura dar um tom natural à narrativa e entra em oposição a histórias de caráter ficcional e com personagens bem marcados pelas convenções do drama televisivo.

No entanto, há um mediador entre a história e a narrativa, que funciona como uma espécie de sutura ao intermediar a relação entre o efeito de realidade da narrativa e o *pathos* ficcional da história: as baladas de Roberto Carlos (doravante RC), com sua atmosfera que mistura emoção e fé na busca do amor puro, do amor genuíno que nunca se apaga como uma chama acesa na eternidade⁹.

Ao se tomar as músicas de RC como marcadores da história, é possível dizer que a narrativa transita entre a saudade e uma tristeza feliz. O universo do já acontecido, do que um dia foi, marca a narrativa, que circula movida pela atemporalidade do seu aspecto circunstancialmente oral. Dessa forma, o percurso de Conceição é marcado pelo paradoxo da *tristeza feliz* das baladas de RC, temperadas por uma melancolia conformada. Algumas das músicas invocam uma afetividade acolhedora movida pelo “entrelaçamento inseparável do mundo e do significado na escala individual de cada indivíduo” (Breton, 2009: 126). Nesse estado, “a emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (Ibid.: 113), porque faz dessa emoção o próprio acontecimento na medida em que torna Conceição afetivamente presente no mundo (Ibid.: 111) que ela mesma teceu para si. Uma rede de sentimentos cristaliza-se em intensidades particulares: alegria, cólera, desejo, surpresa ou medo, além de raiva e amor, que estariam mais arraigadas no tempo. As músicas cantadas por RC funcionam como nós que dão substância à narrativa na medida em que sua apreensão é instantânea, ficando em uma espécie de nível pré-lógico.

As baladas de RC fazem parte da história e da narrativa, ou seja, os fragmentos escutados buscam um ponto de equilíbrio entre diegético e extradiegético. Em uma experiência sincrética, os fragmentos moldam a história e a exibem. Eles estão o tempo todo entre o contar e/ou o recontar e o apresentar a ideia mesma de subúrbio, modulando um tempo que não passa, ou não passou – que está sempre em recordação. A principal fonte de afeto é esse tempo longo que não passa (parafrazeando RC), que está no distante – lá, onde não se pode mais alcançar. Lá, o mundo é diferente; aqui a alegria é triste.

Eis a primeira música de RC que aparece em *Suburbia*, no “Capítulo 1”, atravessando cenas de Conceição na casa da patroa, desde menina até surgir como moça:

9. Embora a pesquisa sobre a música popular brasileira seja produtiva na área de Comunicação, não temos conhecimento de trabalhos que explorem a canção popular brasileira como recurso expressivo no sentido aqui detectado acerca do papel das canções de RC em *Suburbia*.

P

As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie *Suburbia*

Hoje, eu ouço as canções que você fez pra mim
Não sei por que razão tudo mudou assim
Ficaram as canções e você não ficou
Esqueceu de tanta coisa que um dia me falou
Tanta coisa que somente entre nós dois ficou
Eu acho que você já nem se lembra mais
É tão difícil olhar o mundo e ver
O que ainda existe
Pois sem você meu mundo é diferente
Minha alegria é triste
Quantas vezes você disse que me amava tanto
Tantas vezes eu enxuguei o seu pranto
E agora eu choro só sem ter você aqui.

“As Canções Que Você Fez Pra Mim” (Roberto Carlos, 1968).

Ouvida em quase toda sua integridade, na cena a canção é também usada como passagem de tempo e, como passagem de tempo, ela vai do diegético para o extradiegético. Essa mesma música retorna no “Capítulo 8” quando Cleiton pede a Conceição para que voltem a namorar. A música começa no momento em que Cleiton suplica para Conceição no portão da casa dela: “Me diz uma palavra, uma única palavra, e nosso amor será salvo”. Na trilha ouve-se o trecho da música que vai até “Tanta coisa que somente entre nós dois ficou”. Nesse momento, RC em *fade out* com um pequeno eco desaparece da trilha.

No “Capítulo 5”, acontece o rompimento do namoro entre Conceição e Cleiton. Nele, a narrativa muda o ponto de vista, fazendo com que o rapaz emergja para o primeiro plano. Ao se passar o foco de Conceição para Cleiton, RC desaparece outra vez sem deixar traços, até ressurgir no final do “Capítulo 6”, com Cleiton já transformado em chefe do morro ao matar o assassino do seu irmão. Quase no fim do capítulo ele chega em um Opala amarelo em frente à casa de Conceição, que está varrendo o quintal. Ouve-se o refrão de “O Divã” (do álbum *Roberto Carlos*, de 1972): “Essas recordações me matam/Por isso eu venho aqui”. O trecho inicial dessa mesma música começa o “Capítulo 7”:

Relembro a casa com varanda, muitas flores na janela
Minha mãe lá dentro dela, me dizia num sorriso
Mas na lágrima um aviso, pra que eu tivesse cuidado

Na partida pro futuro, eu ainda era puro
Mas num beijo disse adeus...

A canção perdura até Cleiton avistar Conceição, retornar ao volante do Opala e ir embora. Ainda nesse capítulo, no encontro entre Conceição e Cleiton, na procissão de São Benedito, ele canta um trecho de “Eu te amo, te amo, te amo” (do álbum *O Inimitável*, de 1968):

Tanto tempo longe de você,
Quero ao menos lhe falar.
A distância não vai impedir,
Meu amor, de lhe encontrar.

Cartas já não adiantam mais,
Quero ouvir a sua voz.
Vou telefonar dizendo
Que eu estou quase morrendo
De saudades de você.

Eu te amo!
Eu te amo!
Eu te amo!

Ao entoá-la de forma tosca e desafinada, Cleiton é rejeitado por Conceição. Essa música apareceu pela primeira vez cantarolada por Conceição quando estava varrendo o quintal da casa de Seu Aloysio e Mãe Bia no “Capítulo 2”, depois de ter conhecido Cleiton no baile funk. No mesmo capítulo, a mesma música serviu de pano de fundo para o primeiro beijo entre Cleiton e Conceição durante o piquenique de aniversário de Vera, na Praia de Ramos. Na Kombi, o retorno do aniversário é marcado pela mesma balada, “Eu te amo, te amo, te amo”. Cleiton ecoa o verso de “O Divã”: “Essas recordações me matam”. O “Capítulo 2” termina com RC cantando na trilha “E não vou mais deixar você tão só” (do álbum *O Inimitável*, de 1968), sacramentando o namoro dos dois:

Se a vida inteira, você esperou,
Um grande amor e de triste até chorou,
Sem esperança de encontrar alguém
Fique sabendo, que eu também,
Andei sozinho e sem ninguém pra mim.

Na Kombi do Tião (Nelly), ele pergunta para Conceição: “Você quer ouvir o que hem?”; ela responde: “Negro gato” (do álbum *Roberto Carlos*, de 1966). Tião responde: “Negro Gato”? Essa é do fundo do baú”. Ouve-se o trecho:

Eu sou o negro gato de arrepiar
E essa minha história é mesmo de amargar
Só mesmo de um telhado aos outros desacato
Eu sou o negro gato, eu sou o negro gato.

Minha triste história vou lhes contar
E depois de ouvi-la sei que vão chorar
Há tempos eu não sei o que é um bom prato
Eu sou o negro gato, eu sou o negro gato.

Sete vidas tenho para viver
Sete chances tenho para vencer
Mas se não comer acabo num buraco
Eu sou o negro gato, eu sou o negro gato.

Ao mesmo tempo diegética e extradiegética, a música sai do primeiro plano para o segundo ao ser temperada pela voz de Conceição dizendo, entre outras coisas: “Adoro olhar a vida passando de verdade. Quanto mais mundo na vida da gente melhor”; “Negro gato” volta ao primeiro plano no refrão e sai de cena. Mesmo em um contexto de aparente alegria, marcada por uma melancolia feliz, Conceição não tem como esquecer “sua triste história”.

Roberto Carlos é ao mesmo tempo um aspecto da narrativa e uma personagem da história. Ele se agrega ao narrado enquanto modela a narrativa. É uma espécie de oráculo que conduz a história à medida que vai conformando a narrativa, tingindo-a com o imaginário suburbano das formas orais. Em *Suburbia*, RC representa o resultado do movimento sincrético que a narrativa impõe, como forma expressiva, quando combina um simulacro de realidade com uma forte construção ficcional. Por isso ele apresenta-se tão transparente e, ao mesmo tempo, tão opaco na minissérie.

ANDAR COM FÉ

Sem dúvida o momento de *Suburbia* que melhor conforma a relação entre afeto e fé está no “Capítulo 8”, quando Cleiton dá o testemunho da sua ressurreição no Senhor. O pastor anuncia:

Nesta noite é com alegria, é com esta festa maravilhosa que nós vamos apresentar ao céu e a igreja o novo Cleiton lavado e remido pelo sangue de Jesus [ouvem-se acordes de “O Homem”, do álbum *Roberto Carlos*, de 1973]. Cleiton, em nome de Jesus, venha aqui!

RC canta os primeiros versos:

Um certo dia um homem esteve aqui
Tinha o olhar mais belo que já existiu
Tinha no cantar uma oração.
E no falar a mais linda canção que já se ouviu.
Sua voz falava só de amor
Todo gesto seu era de amor e paz
Ele trazia no coração.

Ele pelos campos caminhou
Subiu as montanhas e falou do amor maior.
Fez a luz brilhar na escuridão
O sol nascer em cada coração que compreendeu...

Ao começar o testemunho de Cleiton, RC passa para o segundo plano até desaparecer quando Conceição se aproxima da entrada do templo. Ela para na porta e a música cessa. Após o testemunho, Cleiton abraça a mãe, Dona Margarida (Maria Salvador), abraça e agradece ao Seu Aloysio por ter vindo e, enquanto Cleiton abraça Mãe Bia, que é da umbanda, sua filha evangélica, Vera, vai até a porta abraçar a católica Conceição (Figura 7).



Figura 7 – Subúrbia, “Capítulo 8”

Segue-se o diálogo:

Vera: O Cleiton... Confia em Deus, é nova criatura, é outra pessoa, minha irmã.

Conceição: Eu tô vendo, Vera. Cleiton mudou mesmo.

[...]

Cleiton: Deus disse que a gente não alcança a paz nem a glória se não for por Ele. E isso eu quero fazer, Conceição. Eu quero levar a glória de Deus pra todo mundo, inclusive pro teu coração.

Conceição: Você acha que se eu não tivesse Deus no coração eu tinha pedido tanto a Ele pr'ocê, Cleiton?

Cleiton: Desculpe, Ceição. Desculpe... Eu...

Conceição: Eu tenho muita fé. Minha Nossa Senhora me acompanha onde eu vou. Eu pedi muito pr'ocê, fiz promessa, Cleiton.

Cleiton: Eu... Num... Eu... Eu... [começam os acordes de "O Divã"] Desculpa por tudo... Obrigado por você ter vindo.

Perturbado, Cleiton vai em direção da mãe (ela diz: "Você está salvo meu filho") e se abraçam. Nesse momento, RC canta os primeiros versos da música, que evolui até: "Mas na lágrima um aviso".

Quando Conceição diz "Eu tenho muita fé", fica evidente a relação direta que ela faz entre fé e afeto. O afeto só é possível para aqueles que vivem na fé. No entanto, a fé, como o amor nas músicas de RC, promove um tempo sem temporalidade. Um tempo que se aproxima afetivamente das formas orais na medida em que é ao mesmo tempo passado e presente, simultaneamente pessoal e coletivo. Por isso, em *Suburbia*, assim como nas músicas de RC, o tempo parece estático. Esse modo de construção do mundo é o mesmo das formas pré-lógicas. Um mundo encenado em seu todo sem a lógica particular das partes. O material e o espiritual não se separam, eles pertencem a um só modo de ser o mundo. A fé, o amor e todos os afetos são inseparáveis; o múltiplo é um. Tudo está ao mesmo tempo misturado e interligado, o individual se traveste do todo, assim como o todo se faz no individual. Dessa forma, não faria o menor sentido perguntar qual é especificamente a fé que está em jogo em *Suburbia*. Ao se pensar em como esse aspecto impregna a narrativa, entende-se melhor por que esta pode ser chamada de sincrética.

No jogo narrativo de *Suburbia*, a indistinção entre religiosidade e sociabilidade é um procedimento que conforma a história, assim como a impossibilidade de separar os processos individuais e os coletivos que na história determinam indivíduo e família, por exemplo. Como na história não faz sentido estabelecer a diferença entre espaço público e espaço privado, eles tendem

para um lugar de indiferença. Por isso, as estratégias narrativas têm na minissérie um caráter sincrético. Dentro desse mesmo contexto sincrético, encontra-se o modo como o subúrbio, enquanto símbolo da identidade cultural, é mostrado e encenado.

CONCLUSÃO

A essa altura, indicadas e explicadas algumas das principais características de *Suburbia*, nada poderia destacar melhor sua especificidade no panorama da televisão brasileira do que um comentário sobre a ficção televisiva de maior sucesso nos últimos anos, *Avenida Brasil* (Globo, 2012). À parte as inegáveis qualidades dessa telenovela em termos de composição de personagens, linguagem audiovisual, produção e outros aspectos, as abismais diferenças em relação a *Suburbia* devem estar claras. Ainda que ambas as histórias se passem no subúrbio carioca, é de se notar que embora em *Avenida Brasil* se tenha ouvido muito falatório, em especial à mesa de jantar da família de Tufão, havia pouca ou nenhuma oralidade no sentido aqui utilizado, cujo sinal é o recuo histórico constatado em *Suburbia*. Afetos houve de sobra, definindo-se o caráter melodramático de *Avenida Brasil*, mas sem o arcabouço cultural de *Suburbia* quanto a esse aspecto, conforme visto anteriormente. A presença da fé se limitava à carolice hipócrita de Carminha. Em resumo, ao contrário de *Suburbia*, *Avenida Brasil* era um produto embranquecido, mas não exatamente devido à quase inexistência de atores negros no bairro suburbano do Divino (com as exceções de praxe, em personagens subalternos): trata-se de uma narrativa antissincrética, como é tradicional na ficção televisiva brasileira.

Se Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins fizeram algo de inovador em *Suburbia*, não foi simplesmente trocar atores brancos por negros numa história que poderia ser vivida por quem quer que seja. Muito mais relevante foi trazer para a construção dramática e para a narrativa o modo como as culturas de origem africana veem o mundo. Ao fazer isso, eles transformaram em estratégias narrativas os modos sincréticos que muitas dessas culturas adquiriram no Brasil. Um deles é a indistinção entre o espaço da sociabilidade e o espaço religioso, efetivamente interligados pela fé que ordena aquilo que se é no mundo. Dessa interligação profunda, no qual o místico está mesclado normalmente com o universo do dia a dia, nasce a emoção do mundo. Essa emoção caracteriza o viver como uma unidade no múltiplo. O mundo é múltiplo no que sou porque é uma unidade de fé e emoção. No múltiplo tudo está interligado, misturado. A vida não se compartimentaliza, ela é um único ato que apresenta várias dimensões diferentes.

Escute-se Seu Aloysio, no “Capítulo 6”, em oração de agradecimento:

Queria também fazer um agradecimento por esta oportunidade tão especial neste meu aniversário com minha doce e tolerante Bia. Mas queria juntar também meus agradecimentos a todos os santos que desde nosso passado nos protegem e velam por nós. É nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, é São Elesbão, é Xangô, é Ogum, é Yemanjá, é Oxum, todos.

Eis, portanto, mais um indício da resposta à questão acerca de uma possível concepção de mundo subjacente à narrativa de *Suburbia*, proposta nas primeiras páginas deste artigo: de fato, existe uma rara visão de mundo articulando a narrativa; contudo, ela não corresponde especificamente à de um povo determinado e, a de uma religião única – trata-se de uma visão sincrética.

Por último, em resposta à segunda questão proposta na “Introdução”, ou seja, se *Suburbia* poderia ter inaugurado um paradigma que poderia ser explorado na televisão brasileira, é possível dizer que nada indica que a Rede Globo assumisse esse paradigma num futuro próximo, ao menos em uma parcela significativa de sua produção ficcional. Afinal, não se pode esquecer que a minissérie foi jogada para um horário de exibição praticamente inacessível e, em especial, que a segunda temporada foi cancelada. O próprio Luiz Fernando Carvalho voltou à sua poética pós-modernista em *Meu Pedacinho de Chão* (2014). Além disso, não houve desde 2013 nenhum outro produto na mesma linha de *Suburbia*.

Todavia, não é impossível que outros roteiristas e diretores, dessa ou de outra emissora, ainda venham a assimilar a experiência de *Suburbia*. Desde longa data, essa tem sido a história da televisão, em que frestas foram e são encontradas numa produção que parecia monolítica e imutável. Por consequência, surgiram programas de TV que, dando prosseguimento a experiências de produções pioneiras, levaram pouco a pouco a inovação a se consolidar. ■

REFERÊNCIAS

- AVENIDA Brasil. Direção Geral: Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012.
- BELLOUR, R. *L'analyse du film*. Paris: Albatroz, 1979.
- BRETON, D. L. *As paixões ordinárias*: Antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BUTLER, J. *Television style*. Nova York: Routledge, 2010.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARLOS, R. *Roberto Carlos*. Rio de Janeiro: CBS, 1966. 1 LP.

- CARLOS, R. *O inimitável*. Rio de Janeiro: CBS, 1968. 1 LP.
_____. *Roberto Carlos*. Rio de Janeiro: CBS, 1972. 1 LP.
_____. *Roberto Carlos*. Rio de Janeiro: CBS, 1973. 1 LP.
- CARVALHO, L. F. Suburbia: uma entrevista com Luiz Fernando Carvalho. *Estadão*, São Paulo, 3 nov. 2012. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/suburbia-uma-entrevista-com-luiz-fernando-carvalho>>. Acesso em: 9 fev. 2015.
- CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 85-101.
- FONSECA, R. Luiz Fernando Carvalho desbrava a periferia no seriado Suburbia. *Yahoo! Notícias*, 8 set. 2012. Disponível em: <<http://br.noticias.yahoo.com/luiz-fernando-carvalho-desbrava-periferia-seriado-suburbia-090700283.html>>. Acesso em: 11 fev. 2014.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: du Seuil, 1972.
- LÉVY-BRUHL, L. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.
- MEU pedacinho de chão. Direção Geral: Luiz Fernando Carvalho. [Rio de Janeiro]: Rede Globo, 2014.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>
- OLIVEIRA, M. P. de. Soluções e esperança nas fronteiras da cidade. *Caderno Globo Universidade*, v. 1, n. 2, p. 18-25, mar. 2013.
- OLIVEIRA, P. A. R. de. Coexistência das religiões no Brasil. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 35-42, 1977.
- SANTOS, J. E. dos. A percepção ideológica dos fenômenos religiosos: sistema Nagô no Brasil, negritude versus sincretismo. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 23-34, 1977.
- SUBURBIA. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Escrita por Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012.
- THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
- VIDAS secas. Dirigido por Nelson Pereira Santos. Alagoas: Herbert Richers, 1963. (103 min).

Artigo recebido em 18 de fevereiro de 2015 e aprovado em 06 de maio de 2015.