

Alegoria, Simbolismo e Terceiro Sentido entre os Mecanismos de Representação da Realidade na minissérie *Suburbia*¹


Allegory, Symbolism and Third Sense between the reality of representation mechanisms in the miniseries Suburbia

Alegoría, El simbolismo y la tercera vía entre la realidad de los mecanismos de representación en la miniserie Suburbia

Adriana Pierre Coca²
Guilherme Fumeo de Almeida³
Alexandre Tadeu dos Santos⁴

Resumo

O texto reflete sobre os mecanismos de representação da realidade na minissérie *Suburbia* (TV Globo, 2012). Desse modo, recorre-se aos níveis de sentido de Barthes (2009) para analisar questões relacionadas à fruição, *mise-en-scène* e intensidade, bem como problematizar a representação fantasiosa da realidade de *Suburbia*, a partir dos escrutínios de Pucci Jr. (2013) e Soares (2013) sobre a minissérie. É possível identificar uma busca por inserir as personagens na época e no local de ação da trama, a presença de um simbolismo que remete ao léxico do telespectador e à manifestação de momentos de fruição. Também nota-se a presença de traços fantasiosos, melodramáticos e exacerbados nesta representação alegórica e socialmente crítica do Rio de Janeiro suburbano do início dos anos 1990, como uma potência que vai além de um modelo naturalista de diálogo com o real.

Acesse este artigo online	
QR CODE: 	Website: http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci
	DOI: http://dx.doi.org/10.5216/ci.v20i3.40268

Palavras-chave: Mecanismos de Representação. Níveis de sentido. Alegoria. *Suburbia*.

Abstract

The text reflects about the mechanisms to represent reality in *Suburbia* miniseries

(TV Globo, 2012). In order to do that, the levels of sense of Barthes (2009) will be applied to discuss the issues related to fruition, *mise-en-scène* and intensity. Furthermore, it will focus on the study of the fanciful representation of reality of *Suburbia*, from the views of Pucci Jr. (2013) and Soares (2013) about the miniseries. It is possible to identify a necessity of instilling the characters in the real time and setting of the story, as well as the presence of a symbolism that refers to the lexicon of the viewers and the manifestation of moments of pleasure. It is also noticed the presence of fanciful, melodramatic

¹ Uma versão reduzida desse texto foi apresentada no XIII Seminário Internacional da Comunicação – Janelas para o mundo: telas do imaginário, realizado de 17 a 19 de novembro de 2015 na PUCRS, em Porto Alegre/RS.

² Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Comunicação e Informação. Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná e Membro do Núcleo de Pesquisa em Ficção Seriada Televisiva (UFG). E-mail: pierrecoca@hotmail.com.

³ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre pela mesma instituição. E-mail: almeidaguif@gmail.com.

⁴ Professor-pesquisador da FIC-UFG. Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP e líder do Núcleo de Pesquisa em Ficção Seriada Televisiva. E-mail: alexandretadeu.ufg@gmail.com.

and exacerbated features on this allegorical representation and social critic of suburban Rio de Janeiro in the early 1990s, with a power that goes beyond a naturalistic style of dialogue with reality.

Keywords: Representation mechanisms. Levels of meaning. Allegory. *Suburbia*.

Resumen

El texto reflexiona sobre los mecanismos de representación de la realidad en la miniserie *Suburbia* (TV Globo, 2012). El artículo fue basado en la teoría de los niveles de sentido de Barthes (2009), para discutir temas relacionados con la intensidad de las escenas, así como discute también la representación de la realidad a partir de Pucci Jr. (2013) y Soares (2013). Identificamos una búsqueda mediante la introducción de los personajes en el tiempo y en la época en que se pasa la historia y la presencia de un simbolismo que remete al léxico del telespectador y la manifestación de momentos de fruición. También hay en cuenta la presencia de características de fantasía, de melodrama y de exacerbación en esta representación alegórica, como también una crítica social de los suburbios de Río de Janeiro en la década de 1990, con una potencia que va más allá de un estilo naturalista de diálogo con lo real.

Palabras clave: Mecanismos de representación. Los niveles de significado. Alegoría. *Suburbia*.

1 INTRODUÇÃO

A reflexão problematiza o tratamento que a televisão brasileira dá aos mecanismos de representação da realidade a partir da minissérie *Suburbia* (REDE GLOBO, 2012), exibida de 01 de novembro a 20 de dezembro de 2012, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e roteirizada por ele e Paulo Lins. Para tanto, adota-se como metodologia a análise de cenas⁵ relacionadas aos três níveis de sentido propostos por Barthes, nas quais se observará de que forma a minissérie constrói sua *mise-en-scène* e lança mão de recursos de fruición e uso de símbolos.

Por meio da análise de cenas, pretende-se verificar como, ao contar a história de Conceição, uma menina negra e pobre que troca os fornos de carvão no interior de Minas Gerais pela cidade do Rio de Janeiro, inserindo-se no cotidiano da periferia carioca, *Suburbia* representa a realidade de uma forma que a ultrapassa, dando espaço para a exploração de uma noção fantasiosa do real, que desenvolve características alegóricas.

Tais noções alegóricas irão mostrar uma determinada forma de diálogo ficcional com a realidade, mais exacerbada e menos naturalista, relacionando-se com as análises de Pucci Jr (2013) e Soares (2013), que enxergam na minissérie a presença de elementos artificiosos e uma representação constantemente intensa do real. Enquanto o primeiro acredita no predomínio, em determinados momentos, do fantasioso sobre o cotidiano, associado ao uso de

⁵ Optou-se por não colocar fotogramas da minissérie nesta publicação, apenas descrever com brevidade as cenas comentadas e indicar os *links* de algumas cenas disponíveis para acesso na internet, isso se faz necessário porque os direitos autorais da produção são da emissora produtora e exibidora. A minissérie *Suburbia* pode ser encontrada em DVD para venda em livrarias e também no *site* Globo Marcas.

elementos melodramáticos, o segundo autor afirma que, neste exemplo de representação, medo e desejo se traduzem em som e cor, dentro de um excesso planejado, que foge da perspectiva naturalista.

A discussão pode contribuir para lançar um olhar aguçado sobre o modo como a linguagem ficcional televisual se reconfigura esteticamente na contemporaneidade e auxilia a compreender a ousadia formal impressa pela direção, que optou por trabalhar com não atores, algo relevante para a constituição da textura da trama e da transcrição do subúrbio carioca “que discrimina e não se crê racista” (SOARES, 2013). O foco do presente texto, portanto, será analisar como se dá essa transcrição, por meio da alegoria e dos mecanismos de representação, que fazem com que *Suburbia* proponha um diálogo particular com o real.

2 DOS NÍVEIS DE SENTIDO À REPRESENTAÇÃO FANTASIOSA

No artigo *O Terceiro Sentido*, partindo de alguns fotogramas de filmes do cineasta russo Sergei Eisenstein, Roland Barthes (2009) propõe o que chama de uma Teoria dos Sentidos, dividida em três níveis. O primeiro nível é o Informativo, que no caso do audiovisual compreenderia todo o conhecimento transmitido pelos elementos da *mise-en-scène* – os objetos de cena, a cenografia, o figurino, as personagens e suas relações. É o nível da comunicação, aquele signo que se apresentaria de forma evidente.

O segundo nível de sentido é chamado por Barthes de simbólico, sendo também intrínseco à diegese, apresentando-se no conjunto da *mise-en-scène*: é o nível da significação. A cena descrita pelo autor é a chuva de ouro que recebe o jovem czar no longa-metragem *Ivan, o terrível* (1944), e toda a simbologia que envolve o ouro que é associado à riqueza, ao poder, ao rito imperial, além das características da montagem de Eisenstein, que traz no bojo outras relações e deslocamentos.

O sentido simbólico, defende Barthes, impõe-se duplamente: é construído de forma intencional e se encontra em um nível comum dos símbolos, procurando diretamente o destinatário da mensagem. Por ser dotado de uma evidência fechada, o simbólico também é chamado pelo autor de óbvio: “*Obvius* quer dizer: *que vem à frente*, e é precisamente o caso deste sentido, que vem ao meu encontro” (BARTHES, 2009, p. 49).

Já o terceiro nível do sentido apontado por Barthes, o obtuso, permite enxergar além do que está na cena. O obtuso exige um questionamento, diferentemente do simbólico, que seria intencional e extraído de uma espécie de “léxico geral, comum, dos símbolos” (BARTHES, 2009, p. 49). O obtuso abriga algo mais, “como um suplemento que a minha

intelecção não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (BARTHES, 2009, p. 50).

É esse efeito que parece ser provocado, ou seja, o despertar do terceiro sentido que se acredita, por exemplo, acontecer em algumas passagens de *Suburbia*, e que Soares (2013) descreve com exatidão quando fala sobre as cores que tingem as lentes de Carvalho: “A intensidade é a chave e o sentido, ainda que indizível. Não pode ser representada. Mas pode ser evocada, sensibilizando-se o olhar, encharcando a alma do espectador com a luz e a abertura do espector de cores com suas modulações quentes e suas nuances.” (2013, p. 42-43).

Tendo por base a discussão feita até aqui, na análise se problematizará a aplicação dos mecanismos de representação da realidade em *Suburbia* a partir de duas vertentes. A primeira vertente diz respeito aos níveis de sentido de Barthes sintetizada acima e sua relação com a forma como a minissérie faz um retrato de uma determinada época por meio da composição da sua *mise-en-scène*, bem como de que maneira lida com elementos simbólicos, constrói um ritmo de fruição, em alguns momentos, e como o real, em *Suburbia*, pode ser representado de forma fantasiosa.

A segunda vertente explora as considerações de Renato Pucci Jr (2013) e Luiz Eduardo Soares (2013), que ajudarão a problematizar os elementos de fantasia, melodrama e potência no objeto de análise e que resultam na aproximação de uma noção alegórica. Tal noção dará apoio à reflexão, mas sempre condicionada aos níveis de sentidos, uma vez que os pilares teóricos principais que sustentam o artigo vêm da proposta de Barthes (2009).

3 SUBURBIA: DOS TRÊS NÍVEIS À CRÍTICA SOCIAL ALEGÓRICA

A partir deste ponto, delineiam-se os três níveis de sentidos refletidos por Roland Barthes (2009), engendrados com as análises de cenas, descritas e interpretadas e, posteriormente, seguem-se as considerações finais.

3.1 Nível Informativo

É possível começar a problematização dos níveis de sentido de Barthes (2009) na minissérie relacionando a composição dos elementos cênicos contidos no nível informativo com a maneira como o objeto de análise situa o drama em uma determinada época. As cenas oferecem elementos da *mise-en-scène* que asseguram que aquela história foi contada em um período no qual o país vivenciava as mudanças e os impactos provocados pelo governo do então Presidente da República Fernando Collor de Melo.

Pode-se pensar que *Suburbia* tenta se aproximar de um registro do cotidiano da época representada - o Rio de Janeiro do início dos anos 1990 - o figurino das personagens e os objetos de cenas, como os carros, são característicos do período. Assim, abre-se espaço para a descrição de artefatos que não apenas permeiam a trama, mas que indicam o pertencimento das personagens a uma determinada classe social, como é possível observar em muitas cenas da minissérie.

Algumas delas nos auxiliam a visualizar essas informações, mostrando situações-chave e objetos de cena característicos:

- Conceição é atropelada por Sílvia, que dirige um carro da marca Fiat, modelo 147, vermelho;
- Na primeira visita de Conceição ao subúrbio de Madureira, quando chega à casa de Vera (a melhor amiga), os irmãos dela dançam ao som do *funk* e uma das adolescentes segura um objeto de cena emblemático para o período, um disco de vinil com o título de *Furacão 2000*, que contém músicas da trilha sonora da narrativa;
- Sílvia termina de escrever sua tese de doutorado e comemora porque vai poder ficar mais tempo com os filhos, fazendo isso depois de puxar uma folha de papel da máquina de datilografar;
- *Takes* rápidos mostram Conceição segurando fitas cassetes que vai levar para o passeio de aniversário de Vera na praia, intercalando-se com imagens da família se arrumando para a viagem, enquanto Sr. Aloysio joga o videogame Atari na sala;
- Fotos amareladas aparecem emolduradas e penduradas como quadros no quarto do casal de idosos, D. Bia e Sr. Aloysio;

Duas cenas merecem destaque para exemplificar o Nível do Sentido Informativo e sua função comunicativa na narrativa da minissérie *Suburbia*: na primeira, Sílvia (que se torna a patroa de Conceição) e seu namorado acompanham o que seria uma transmissão ao vivo na televisão do anúncio da Ministra da Economia, Zélia Cardoso de Mello, explicando como seria realizado o confisco das contas bancárias e das poupanças, entre outras medidas adotadas pelo governo federal para os próximos 18 meses.

Trata-se de uma informação crucial que revela um momento que foi importante para a história do país, que na trama não merece explicações detalhadas, mas que se mostra importante porque com esse confisco financeiro o primeiro agressor de Conceição, o namorado de Sílvia, é obrigado a ir morar na casa onde ela vive. Esse momento histórico

também indica o ano em que se passa a história, embora a data não seja mencionada explicitamente, pois é sabido que o anúncio foi feito pela ministra em março de 1990.

A outra cena é a passagem de tempo da Conceição menina para a jovem Conceição, que se dá com a personagem dançando em frente a uma televisão ligada e sintonizando o programa do Chacrinha. A dança é um elemento fundamental na trama, estando presente desde o começo e sendo aliada a uma ideia informativa de inserção da personagem no tempo da história.

A composição dessa cena, com som diegético, montagem dinâmica e planos curtos, é algo presente em quase toda a minissérie – além de planos longos e a criação de um ritmo lento, em menor escala – e começa a dar forma à protagonista da história. A partir daí, Conceição, com sua sensualidade graciosa e brejeira, torna-se vítima e protagonista do contexto social em que se insere. Dessa forma, corroborando com Barthes (2009), compreende-se que esses momentos correspondem ao nível da comunicação, o primeiro nível do sentido, aquele que situa o espectador na história que está sendo contada.

3.2 Nível Simbólico

A transformação das personagens se relaciona com as figuras simbólicas, que por vezes dão um tom religioso a essas construções e remete ao que Barthes afirma sobre o teor significativo do segundo nível de sentido. *Suburbia* tece um sincretismo religioso que evoca respeito e diversidade, fortalecendo uma ideia de possibilidade de convivência entre diferentes orientações religiosas em um só ambiente, uma vez que, em um balaio de credos de uma mesma família, convivem símbolos católicos, evangélicos e umbandistas, nos quais se mesclam as crenças oriundas da cultura brasileira, as procissões católicas, as escolas de samba e as idas ao baile *funk* no subúrbio carioca.

A minissérie começa com a protagonista negra ajoelhada acendendo uma vela para Nossa Senhora Aparecida, a santa padroeira do Brasil. Conceição explica porque foi batizada com esse nome, sua mãe era devota da santa. Os rastros de símbolos, de acordo com Barthes (2009), fazem parte do léxico comum e são muitos, ao longo da narrativa, como os seguintes:

- Conceição menina implora ao pai para não matar a égua cega a quem deu o nome de Rapunzel, em homenagem à personagem da história que a mãe lhe contava. É fácil reconhecer a personagem que povoa o imaginário infantil;
- A mesma égua é quem conduz a menina até o trem que a levará para longe do lugar onde vivia com a família. Cavalgando Rapunzel, Conceição veste uma capa, como se

fosse uma princesa de contos de fadas, sobe no teto do trem rumo à “cidade de açúcar” e segue para o Rio de Janeiro, onde chega em um dia de Carnaval, como mostram as pessoas fantasiadas no metrô;

- Mais tarde, ela se torna Princesa do Baile *funk*, fica conhecida como a dançarina Suburbia Realeza e depois é coroada Rainha de Bateria, pequenos elementos que ajudam a compor a personagem.

Consideramos duas cenas importantes para exemplificar o nível simbólico e as destacamos nesta análise e problematização: na primeira, Cleiton pede para falar com Conceição, que sai da procissão de São Benedito e vai ao seu encontro. Quando os dois se olham, não há um diálogo comum entre duas pessoas, ela apenas repete o nome dele três vezes e ele diz: “Quanto tempo longe de você, quero ao menos lhe falar, que a distância não vai impedir meu amor de te encontrar. Cartas já não adiantam mais, quero ouvir a sua voz. Vou te telefonar dizendo que eu estou quase morrendo de saudade de você. Eu te amo”.

Conceição chora, mas o rechaça e impõe que não a procure mais, só quando estiver limpo e longe da criminalidade. Essa cena é muito peculiar, porque parece justificar a escolha das músicas do rei Roberto Carlos para a princesa e rainha Suburbia. O príncipe, ainda bandido e não transmutado empresta sua voz à música do rei que já veio pontuando a história desde o começo, misturada ao *funk*, ao samba de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares e ao batuque do terreiro de umbanda.

A segunda cena, relacionada ao nível simbólico especialmente na menção ao universo das histórias de fadas, é marcante, porque é quando Conceição se torna simbolicamente rainha. É a cena da coroação de Conceição como rainha de bateria da escola de samba, no último capítulo da minissérie. Nesse momento, a protagonista ganha ares de santa, imaculada, embora não desprendida de sensualidade, trajando um figurino que lembra em vários aspectos o manto de Nossa Senhora Aparecida.

As cenas da coroação são intercaladas com uma mulher cantando “segura na mão de Deus e vai” e um pastor louvando, declamando trechos bíblicos e simulando o batismo de Cleiton, o ex-namorado de Conceição, que havia se tornado um bandido. Nessa edição paralela, as duas cenas se complementam na multiplicidade de símbolos. Cleiton, assombrado pela morte do irmão, resolve vingá-lo e se torna traficante, o que resulta em uma experiência de quase morte da qual é salvo pela saída religiosa. Arrepentido e batizado, o ex-traficante torna-se um crente, um homem que se acredita salvo pela fé.

Enquanto o pastor diz “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, vê-se Conceição recebendo sua coroa de rainha da bateria da escola de samba União Carioca. Quando ela finalmente fala, agradece a Deus, à Nossa Senhora Aparecida e à sua família. Além da edição, das falas da Bíblia e do manto azul que veste a protagonista, não se pode esquecer que o nome da Padroeira do Brasil também é Conceição, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, uma santa negra assim como a personagem.

A sequência é simbólica na trama: a dança, presente desde o primeiro capítulo, ressignifica-se aqui, passando do frenesi do *funk* para a graça do samba. De musa do baile, onde requebrava no palco ao som de um *funk melody* cada vez mais popular em shows que atraíam multidões, Conceição se torna musa do samba. Nos dois ambientes a montagem frenética exalta as imagens coloridas – geralmente cores quentes e suas variações, além de constantes jogos de luz - de uma câmera inquieta e autônoma, o da escola de samba é mais familiar, mais casto. É ali, e não no baile *funk*, que as duas Conceições, a mulher e a santa, enfim se encontram.

Os santos mencionados na narrativa ficcional da minissérie *Suburbia* são quase personagens, surgindo como coadjuvantes que se expressam pela simbologia, pensando segundo os pressupostos Barthesianos. Um exemplo disso é a participação assídua da “imagem” de Nossa Senhora Aparecida associada à protagonista durante os oito capítulos da minissérie: Conceição leva seu nome, usa um pingente no pescoço da santa o tempo todo, em várias cenas aparece diante de um oratório rezando e acendendo uma vela para a santa e na cena descrita acima parece a incorporar.

Há outros dois representantes reveladores, que resgatam a origem negra do povo brasileiro e nos lembram do racismo que ainda persiste em nossa sociedade, muitas vezes velado: São Benedito e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Em um dos capítulos, há uma procissão para São Benedito, que acontece no dia do aniversário da personagem do Sr. Aloisio, o patriarca da família, uma homenagem a um santo negro.

No dia anterior, a família toda se reúne, faz uma oração e agradece também Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos por não distinguir as pessoas pela cor das suas peles. Nesse momento, a matriarca da família, D. Bia, também agradece os filhos que a vida lhe trouxe: Bete, Lila e Conceição e, mais uma vez, observa-se que os agregados da família negra, Bete e Lila, são brancos e loiros, uma forma de mostrar que não há diferença entre raças.

Dessa forma, a crítica social se estabelece na tessitura do texto narrativo, mostrando também que *Suburbia* subverte a lógica da maioria das ficções seriadas da própria emissora

que a produziu, uma vez que, na TV Globo, em poucas produções os negros ocupam os lugares de protagonistas, como no caso da minissérie.

Também simbolicamente, e não menos importante nesta leitura, coloca-se o papel exercido pela religião, responsável pela redenção de Cleiton: é Deus quem o salva e o tira das garras do demônio, diz o Pastor, assim como já tinha acontecido com Vera, como revela Lorival cenas depois. Cleiton, então, é perdoado por Conceição e sua família, inclusive pelo assassinato que cometeu, e é aceito de volta.

Tem-se ainda o vilão, que exerce um papel articulador para movimentar a história - é ele que desperta a coragem e o poder de ação em Cleiton. A figura vilanesca assume a personagem de um juiz, que é quem ataca o casal de mocinhos, Conceição e Cleiton: ele os ameaça e vem montado, não em um cavalo como nas histórias da carochinha, mas em uma moto. Esse juiz assedia Conceição, enquanto ela trabalha como atendente em um posto de gasolina, e a sequestra, jogando-a em sua moto e saindo em disparada.

A cena, presente no terceiro episódio, assemelha-se a um galope, como se o juiz estivesse cavalgando, como os cavaleiros das histórias infantis. Antes do sequestro, o juiz rodeia Conceição com a moto, como se ela fosse uma presa, o que a deixa muito assustada. Cleiton, enfurecido, sem saber como agir, decide se armar para atacar o juiz e salvar a namorada. O vilão se veste com uma capa preta longa e tem como marca uma risada sinistra que delimita o início de um tiroteio no baile *funk* em que Cleiton é alvejado com tiros. No sétimo episódio, novamente a moto do juiz rodeia Cleiton, como uma presa em um ângulo de 360 graus, buscando mostrar a ele que não há mais saída e que será morto.

Essa é uma referência visual recorrente na obra do autor e diretor Luiz Fernando Carvalho, embora sempre conduzida de formas variadas, mas uma das suas marcas estilísticas, já vista, por exemplo, na microssérie *Capitu* (TV Globo, 2008), adaptação do romance *Dom Casmurro*. Na época, a associação feita a esse movimento de câmera foi *A vaca de Homero*, atribuída a uma referência intermediária, uma passagem do poema épico grego *Íliada*⁶, que teria sido escrito por Homero e descreve o momento em que o Rei Menelau protege Pátroclo, que está ferido, rodeando-o como se fosse uma vaca que zela por seu bezerro.

Na microssérie, a menção à obra mereceu um comentário do narrador Bentinho em relação a personagem José Dias, quando este o visita no seminário e o cerca, como um protetor (COCA, 2015). No caso das duas cenas de *Suburbia*, as personagens Conceição e

⁶ *Íliada* conta a Guerra de Troia (Ílion quer dizer Troia) e foi escrito em mais de 15 mil versos. Mais informações disponíveis em: <<http://www.consciencia.org/iliada-homero-resumo>>. Acesso em: 30.09.2013 às 20h23.

Cleiton estão acuadas e, não sendo protegidas, uma acaba sendo sequestrada e a outra cravada de tiros, ambas sob a mesma perspectiva de angulação de câmeras.

Em especial na cena em que Cleiton é metralhado por um policial, na garupa da moto conduzida pelo juiz às gargalhadas, nota-se uma edição frenética e paralela às imagens que mostram os fogos de artifício. Os tiros não são ouvidos, mas os fogos e as imagens da perseguição vão sendo intercaladas com os parabéns do Sr. Aloysio, o corte do bolo de aniversário, a dança dos membros da família na roda de samba, em momentos ora desfocados, enviesados, em um daqueles raros instantes de *Suburbia*, e, talvez, da televisão aberta brasileira, em que os três níveis de sentidos propostos por Roland Barthes (2009) se sobrepõem e desafiam os sentidos de quem está assistindo.

Destaque também para as cenas finais da produção. Depois de regenerado, Cleiton fica noivo de Conceição em uma festa que lembra um baile de “princesa”, também repleta de símbolos. A ex-rainha do *funk* veste um vestido azul, como o da Cinderela. Conceição troca a flor azul costumeira dos cabelos por um adereço que lembra uma coroa, o casal de noivos dança rodopiando pelo salão, a família e os amigos comemoram felizes.

3.3 Nível Obtuso

No nível simbólico, o sentido nos é dado, é óbvio, “se apresenta naturalmente ao espírito” (BARTHES, 2009, p. 49), de certa forma é intencional, de fácil reconhecimento e exatamente por isso se opõe ao terceiro sentido, que oferece ao espectador o que Barthes chama de “algo mais”: “um ângulo obtuso é maior que o ângulo recto: *ângulo de 100°*, diz o dicionário; o terceiro sentido, também ele, me parece *maior* que a perpendicular pura, direita, cortante, legal, da narrativa: parece-me que abre o campo do sentido totalmente [...]” (2009, p. 50, grifo do autor).

Barthes sustenta que o sentido obtuso tem uma força de desordem e, por isso, pode ser uma contranarrativa e se apresentar em outra disposição de planos e movimentos de câmeras, por meio de sequências técnicas e narrativas inesperadas, “uma sequência inaudita, contralógica e, contudo, <<verdadeira>> [...]” (BARTHES, 2009, p. 60). O autor esclarece que “[...] o sentido obtuso é um significante, sem significado” (BARTHES, 2009, p. 58). Nessa perspectiva, é possível dizer que o nível simbólico é o da significação e o terceiro sentido, o da significância.

Com seu dialogismo tênue, o terceiro sentido - ou sentido obtuso - é fortemente sensível, segundo Barthes, sendo dotado de uma emoção camuflada, nunca pegajosa. O nível

obtusos, assim, iria além da língua e da linguagem, estando presente no interior da interlocução. Em *Suburbia*, pode-se relacionar o obtuso com um movimento sensorial, que, com câmera autônoma e imagens coloridas e líricas, oferece momentos de fruição que rompem os limites convencionais de sentido.

Com isso em mente, acredita-se que alguns momentos podem despertar o terceiro sentido no espectador nas cenas da minissérie. Um deles é a cena em que Conceição se reencontra com Cleiton no portão de casa e oferece a ele um copo de água, no último episódio. Ela entra, vai até a cozinha, enche um copo no filtro e retorna devagar com o copo cheio até o portão e ele bebe. A lentidão dessa sequência desconcerta o espectador, pouco acostumado com longas pausas na ficção televisual. A duração da cena obriga o espectador a olhar, a prestar atenção na televisão, e só isso já elimina, mesmo que por alguns segundos, a zona de conforto de quem está diante da TV. Aqui, tem-se o exemplo de um momento em que a obtusidade se manifesta, mas logo desaparece, subvertendo, mesmo que de forma fugaz, a própria prática de sentido.

Em outro momento, é a música que nos carrega para uma contranarrativa sob a narração da personagem Vera, que conta para Conceição como o pai a apresentou aos clássicos, levando-a desde pequena aos concertos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Aqui, há um deslocamento da história para acompanhar a descrição de Vera quase como uma trama paralela, em um cenário no qual a música e a narração conduzem o que acontece em cena.

Logo depois, no mesmo capítulo, o sexto, novamente os três sentidos se sobrepõem, embora pareça que o terceiro se sobressaia. Trata-se de uma sequência de pouco mais de um minuto e trinta segundos, que começa com as mulheres da casa colocando cascas de ovos nas espadas de São Jorge, no quintal, plantas conhecidas por espantar o mal olhado e proteger o ambiente e a família. Na cena seguinte, mais uma vez, é a música que dá o tom desconcertante e que desencadeia um instante que pode ser percebido como um possível despertar do terceiro sentido.

Uma cantiga infantil popular começa a ser cantada pelas mulheres da família adotiva de Conceição, enquanto todos preparam a festa de aniversário de 80 anos do patriarca, Sr. Aloysio. Vera pendura enfeites na janela, Conceição varre o quintal, D. Bia passa roupa na cama, Lila arruma o telhado e Moacir pega as cervejas. A câmera segue essas atividades ao ritmo da cantiga; os planos de câmera dão a sensação de acompanhar um passeio pelo quintal da casa. De repente, Vera lembra que o trabalho precisa ser feito mais rápido, pois os

convidados vão chegar logo. Conceição pergunta quando e a outra irmã responde: às seis da tarde, na hora da Ave Maria. Assim, o espectador é despertado do inebriante e fugidio passeio e colocado de volta a uma cena nos moldes mais “tradicionais” de se fazer televisão.

Em *Suburbia*, também dentro da crítica social, há espaço para a violência, tanto na sua manifestação física quanto em formas pontuais de agressão social, racial e de gênero. O ataque do mal, referido por Pucci Jr. (2013), tem em Conceição uma vítima quase inevitável: mulher, negra e pobre, a realidade se mostra dura para ela, mesmo depois de acolhida pela família da amiga Vera. Adotada como filha por Sr. Aloysio e Dona Bia, Conceição é vista como presa pelo marido da patroa, de quem consegue fugir, e pelo juiz a bordo da moto, que lhe assedia enquanto trabalha como frentista no posto de gasolina. Mesmo naquele ambiente de tensão constante, em que a câmera autônoma, a montagem dinâmica e a trilha sonora antecipam a explosão de violência do juiz que lhe rapta com a moto, a representação da realidade hostil e recheada de crítica social é tão exacerbada que se alegoriza.

Em entrevista a Luiz Zanin, em seu *blog* na edição *online* do jornal O Estado de São Paulo (2012), Carvalho admitiu o desejo de priorizar a violência moral em relação à violência física, pensando a crítica social da minissérie em um clima de “fábula social, da eterna luta entre opressores e oprimidos”. Dessa forma, segundo Soares (2013), tem-se acima de tudo uma representação muito intensa, com cores quentes e um tempo moldado pela música. A alegoria, aqui, mostra-se enquanto forma hipnótica de diálogo com a realidade, sendo que a “intensidade, por sua ambivalência constitutiva, por sua anormal imoralidade, não anula: dobra códigos morais, disciplina, leis, ritos, fronteiras, corpos e papéis” (SOARES, 2013, p. 43).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No alfabeto sensorial de *Suburbia*, a complexidade móvel se liberta de qualquer tentativa naturalista de representação: seus sons, cores e símbolos vão além, explorando os três níveis de sentido barthesianos dentro de uma lógica própria. Tal excesso representacional pode ser visto enquanto “matriz de nossa sociabilidade popular, perdendo seu sentido original, portanto, e se convertendo em marca e valor culturais que o rigor estético de *Suburbia* nos deixa ver e sentir” (SOARES, 2013, p. 45). Na minissérie, é possível relacionar os três níveis de sentido de Barthes (2009) com mecanismos de representação da realidade nos quais se observa uma busca por inserir as personagens na época e no local de ação da trama, além do

simbolismo colorido e frenético de cenas gravadas com câmera autônoma e montagem fragmentada.

Tal simbolismo se soma a um espaço onde há liberdade para fruição, em um contexto no qual a representação naturalista não encontra espaço para se consolidar. Sutilezas na captação das cenas oferecem ao espectador uma câmera que privilegia o ponto de vista das personagens e, por vezes, mostra-se mais lenta e menos fragmentada do que propõe a decupagem clássica. A fábula moral intencional de *Suburbia* se consolidou enquanto representação crítica da realidade. No entanto, trata-se de uma crítica alegórica, pois é exacerbada, fantasiosa e potente.

Dessa forma, na interconexão dos três níveis dos sentidos sugeridos por Barthes (2009), acredita-se que a proposta de Carvalho em *Suburbia* insere na narrativa elementos fabulosos que a aproximam de uma alegoria. Além disso, segundo os pressupostos do pensamento de Barthes, há ali componentes que asseguram a identificação subjetiva do espectador, que se dá pelo nível do sentido informativo, sobrepostos aos símbolos que, fazendo parte do léxico comum desse mesmo espectador, mostram-se como os mais explorados nessa relação. Embora de forma sutil, há momentos em que o terceiro sentido também se coloca.

A relação entre uma representação alegórica e a exploração dos níveis de sentido por meio da análise de cenas da minissérie pôde ser explorada em sequências, como a citada durante a análise, presente no último episódio, quando Conceição se consagra enquanto santa e rainha de bateria, superando o *funk* relacionado a um passado de sensualidade e namoro malsucedido. O objeto de fracasso, Cleiton, por sua vez, após quase morrer, regenera-se e encontra Jesus, em uma saída religiosa que é mostrada concomitantemente à coroação de Conceição.

Agora, transformados, ambos poderiam unir seus caminhos novamente. Ao mesmo tempo em que se utiliza do simbolismo para sinalizar a reaproximação do casal, a sequência lança mão de elementos para situar a ação em um espaço tempo – caracterização da escola de samba e da casa da mãe de Cleiton, bem como roupas que inserem as personagens nestes ambientes – e de cores e sons exacerbados que ultrapassam a representação naturalista, impondo um transe audiovisual que marca a transformação da musa do *funk* em rainha do samba e do traficante em servo de Deus.

Em *Suburbia*, sons e cores se confluem em uma mistura explosiva que, como destacou Soares (2013), valoriza o desejo e o medo, em uma representação viva dos subúrbios cariocas.

Vivacidade, aqui, relaciona-se diretamente com a intensidade de uma trama tão dinâmica quanto sua montagem, que altera elementos de câmera lenta e fruição menos acelerada com movimentos frenéticos que captam a pulsação de um contexto social representado como vibrante, para o bem e para o mal.

Ao dotar a intensidade de um papel-chave na minissérie, Soares destaca a sua própria lógica representacional, que exacerba o diálogo com a realidade de uma forma que ultrapassa o próprio real, dando ao que se sente, ouve e vê uma importância máxima, como apenas o universo ficcional pode fazê-lo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

COCA, Adriana Pierre. **Tecendo rupturas: o processo da recriação televisual de Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Tríbia, 2015.

PUCCI JR, Renato Luiz. Uma nova experimentação na TV brasileira. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, mar. 2013.

SOARES, Luiz Eduardo. *Suburbia* e a transcrição do subúrbio carioca. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, mar. 2013.

ZANIN, Luiz. **Suburbia: uma entrevista com Luiz Fernando Carvalho**. Blog do Zanin, 03 nov. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/suburbia-uma-entrevista-com-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em: 11 nov. 2015.