



Revista Comunicação Midiática
ISSN: 2236-8000
v. 12, n. 2, p. 9-23, maio /ago. 2017

São Paulo em três séries urbanas recentes: *Descolados* (2009), *Amor em 4 Atos* (2011) e *Oscar Freire 279* (2011-12)¹

São Paulo en tres series urbana recientes: *Descolados* (2009), *Amor em 4 Atos* (2011) y *Oscar Freire 279* (2011-12)

São Paulo in three recent urban series: *Descolados* (2009), *Amor em 4 Atos* (2011) and *Oscar Freire 279* (2011-12)

Fábio Uchôa

É Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Possui Pós-Doutorado em Imagem e Som pelo PPGIS/UFSCar. É membro do Conselho Deliberativo da Socine e líder do grupo Cine&Arte (CNPQ). Atualmente é Professor Adjunto do PPGCom/Universidade Tuiuti do Paraná. raddiuchoa@uol.com.br

RESUMO

A partir de três séries – *Descolados* (2009), *Amor em 4 atos* (2011) e *Oscar Freire 279* (2011-12) –, o artigo examina as construções da cidade de São Paulo na narrativa ficcional seriada contemporânea. A análise enfatiza as presenças da publicidade e do melodrama, identificadas em momentos de contemplação, bem como na construção da cidade como fusão de gêneros e superfície de acepções moralizantes. Tais tensões desdobram-se na definição de uma imaginação contemplativa com reflexos morais que incorpora, entre outros traços, as imagens de si tornadas fascinantes (Berger, 1982) bem como uma estética voltada à superfície do mundo. Em termos interpretativos, em tais séries pode-se desvendar versões recentes da metrópole enquanto espaço projetivo humanizado, aproximando-se daquilo que E. Morin (1970) denomina de antro-po-cosmomorfização.

Palavras-chave: Cidade de São Paulo; narrativa ficcional seriada; publicidade; melodrama.

RESUMEN

A partir de tres series – *Descolados* (2009), *Amor em 4 atos* (2011) y *Oscar Freire 279* (2011-12) – el artículo examina la construcción de la ciudad de São Paulo, en la narrativa de ficción seriada contemporánea. El análisis destaca las presencias de la publicidad y del melodrama, identificadas en momentos de contemplación, así como la construcción de la ciudad como fusión de géneros o superficie con rasgos moralizantes. Tales tensiones se desarrollan en la definición de una imaginación contemplativa con reflejos morales que incluye, entre otras características, las imágenes de sí convertidas en algo fascinante (Berger, 1982), así como también una estética centrada en la superficie del mundo. En términos interpretativos, en dichas series se puede desvelar versiones recientes de la metrópolis en cuanto espacio proyectivo humanizado, acercándose a lo que E. Morin (1970) llama de antro-po-cosmomorfización.

Palabras clave: Ciudad de São Paulo; narrativa de ficción seriada; publicidad; melodrama.

ABSTRACT

I From three series – *Descolados* (2009), *Amor em 4 atos* (2011) and *Oscar Freire 279* (2011-12) –, the article examines the constructions of the São Paulo's city in the contemporary fictional serial narrative. The analyses takes into account the presences of advertising and melodrama, identified in contemplation moments, as also the city's construction as a fusion of genres and as surface with moralizing renderings. Such tensions fits well with the definition of a contemplative imagination with moral reflections, which incorporates, among other features, the self pictures made fascinating (Berger, 1982), as well as an aesthetic focused on the surface of the world. In interpretive terms, in these series it's possible to unveil recent versions of the metropolis as a humanized projective space, approaching what E.Morin (1970) called antro-po-cosmomorphic process.

Keywords: São Paulo's city; fictional serial narrative; advertising; melodrama.

Introdução

Ao longo dos séculos XX e XXI, de acordo com os contextos socioculturais e com as tendências cinematográficas de cada período, a figuração de São Paulo assume renovadas nuances. Como sugere Comolli (1997, p.159), a cidade filmada resulta de um processo duplo de “re-gard” (olhar e re-guardar), a partir de uma mirada própria, marcada pelo deslocamento ante ao visível. Por vezes, ganha luz uma cidade que antes era interna a seus moradores, a partir de uma estetização que rompe carapuças e exterioriza significações, trazendo à tona gestos sociais latentes. A cidade não seria o lugar do “outro”, mas sim “de todos os outros imagináveis, aqueles do imaginário, aqueles do sonho que os desperta.” (Comolli, 1997, p. 159). O cinema pode também processar ou se contrapor às tendências sócio-urbanas em curso – caso das relações entre campo e cidade mapeadas por Bernardet (1980), ou então o turvamento das cidades cinematográficas europeias no pós-guerra, explicitadas por Sorlin (2004).

Entre a segunda parte do século XX e o início do XXI, no caso de São Paulo, tal gesto próprio ao cinema dialoga com eventos culturais mais amplos, como aqueles de fragmentação da cultura e das imagens num contexto de capitalismo tardio, pensados por Frederic Jameson como um processo marcado pela atenção às superfícies, a constituição de um presente contínuo e por uma narrativa com a coexistência de signos em constante renarrativização (Jameson, 1996, p. 110). Em sintonia com Jameson, David Harvey reafirma o pós-moderno como contexto cultural de crise das interpretações totalizantes de mundo, possuindo entre seus traços os jogos de linguagem, além da colagem como produção de significações e sentidos não-estáveis (Harvey, 1992, p. 51-53). Na produção do espaço e das imagens de São Paulo passam a existir concepções fragmentares entre os anos 1990 e a atualidade, momento no qual a cidade experimenta processos de requalificação urbana, que incidem sobre diversos espaços, incluindo a região central. Sob o guarda-chuva da Operação Urbana Centro (1997), foram planejadas diversas intervenções para a reativação cultural, a revalorização dos edifícios públicos e o reaquecimento imobiliário do centro de São Paulo. Entre as propostas, houve a reforma do vale do Anhangabaú, a ativação de um polo cultural entre a Sala São Paulo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, bem como as tentativas do Projeto Nova Luz (2005) e do Complexo Cultural Teatro de Dança (2012). Por um lado, isso colaborou com um processo físico, econômico e cultural, de revalorização do espaço e modificação do perfil social dos habitantes (Glass, 1963). Por outro, implicou em intervenções estratégicas sobre a construção da imagem de São Paulo, ativando um embate em torno daquilo que pode ou não ser visto, numa cidade que passa a ser vendida também como imagem publicitária (Arantes, 2012; Zukin, 1995), num mercado simbólico particular.

Em termos da produção audiovisual paulista, a partir dos anos 2000 o centro de São Paulo e suas adjacências são retomados em diferentes mídias (TV, cinema e internet), depois de quase duas décadas relegados a um imaginário de abandono e deterioração. Em algumas telenovelas, nota-se a gradativa reapropriação do centro metropolitano pelas classes médias, ou a reincidência de fotografias da região como imagens de passagem. No telejornalismo sensacionalista, à la Datena, tais espaços aparecem como variações de ações higienizantes lideradas pela polícia. Na *web*, entre outras presenças especialmente associadas às recentes manifestações urbanas, há miríades de imagens de anônimos, ou vídeos de coletivos organizados, que apresentam o centro como local da violência e palco do direito à cidade. No cinema em longa-metragem, entre as diversas chaves de reconstrução e ressigni-

ficação, pode-se salientar operações como a eleição de espaços-ícones², a transposição ao presente de influências culturais dos anos 1950-60³, ou a inserção da região num jogo fragmentar de referências⁴, também presente na produção que aqui será analisada.

Num período de considerável crescimento produtivo, nos interessa a produção ficcional seriada para a televisão, que reafirma em suas imagens um grande interesse narrativo pela cidade, incidindo sobre os espaços, a ação dos personagens e as composições visuais. Entre 2008 e 2015, a produção ficcional seriada para TV é acrescida, tendo entre suas motivações o estímulo do Estado, por meio do PRODAV (2006). Este último é uma das linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual (ANCINE), que promove o apoio à produção ficcional independente para a televisão. A tendência será intensificada com a lei da TV paga (Lei 12.485/2011), que estimulará a produção de conteúdos nacionais para a ocupação de espaços em canais de TV a cabo, por meio de parcerias entre produtoras independentes e os responsáveis pela produção de conteúdos de emissoras pagas (Ikeda, 2011). No mesmo período, devido a demandas cada vez mais variadas por parte do mercado, percebe-se também a intensificação daquilo que David Harvey denomina de “flexibilização” da produção (1992, p. 140). De fato, em diversas produtoras brasileiras, notamos a atuação em frentes paralelas, abrangendo trabalhos como a publicidade, o cinema em longa-metragem, as narrativas ficcionais seriadas e conteúdos para internet, com influências sobre o próprio estilo das realizações.

Entre 2008 e 2015, foram produzidas nove séries⁵ que atribuem ao espaço urbano uma importância relevante, apresentando São Paulo a partir de matrizes que incluem: a releitura de gêneros; as variações da violência e do tipo de realismo iniciado por *Cidade de Deus* na produtora O2; o reprocessamento de influências culturais dos anos 1960-70; bem como a soma de aventura e sexo para o público jovem. Dentro deste conjunto, serão aqui destacadas as séries *Descolados* (Mixer/MTV, 2009), *Amor em 4 atos* (RT Features/Academia de Filmes, 2011) e *Oscar Freire 279* (Pródigo, 2011-12), que representam um nicho particular, com ambientações nas regiões centrais da cidade e suas adjacências. Em termos da construção da cidade, este trio de séries ultrapassa a visão de São Paulo como local do confronto social, apontando para a capital como cidade desejada, para o urbano como projeção das realizações pessoais e profissionais, incluindo diálogos narrativos e estilísticos com o universo da publicidade e vestígios do melodrama. Assim sendo, além das aproximações em termos do contexto de produção, tais materiais compartilham a ambientação no centro de São Paulo, a hibridação da linguagem, bem como a construção da cidade como local de projeção de desejos.

Para a definição das singularidades assumidas pelo urbano nestes materiais, é necessário pensá-los no contexto de uma produção serial, definida por Umberto Eco como uma situação fixa com modificações, ou narrativas que compartilham o prazer, quase infantil, de encontrar o novo naquilo que é repetido: “[...] alguma coisa que nos é apresentada como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isso [...]” (Eco, 1989, p. 122). Em tais produtos, assim caracterizados por uma estética da repetição e inseridos numa tensão mais ampla com a sugestão de novidade, nos importam os traços recorrentes, por vezes pontuais, que colaboram para uma serialização do urbano. Recorrendo a sugestões de François Jost acerca da serialidade, nas relações estabelecidas com os espectadores encontramos formas particulares de construção da ficção, de intimidade, de relações com os he-

róis, bem como diferentes funções da verdade e da mentira (Jost, 2012), que nos casos aqui tratados articulam-se à presença de um urbano serial. Na qualidade de produtos televisivos, os mesmos caracterizam-se pela heterogeneidade de gêneros e de construção da ficção (Jost, 2010)⁶, na senda de uma crise da narração, da multiplicação dos microrrelatos e do advento do fluxo como traço dos novos relatos (Martin-Barbero; Rey, 2000, p. 110). Ao tratar da crise da história e das grandes narrativas no contexto da pós-modernidade, Sanchez-Biosca nos lembra que, embora a serialidade remonte à revolução industrial, a sua associação com as técnicas de uma sociedade informatizada e de rede tem consideráveis interferências sobre a construção de narrativas. Incluem-se entre os traços de tais narrativas: o estreitamento da trama, o encurtamento das sequências, a perda de densidade dos personagens, o pastiche de gêneros, a amenização do efeito de real e concentração em pequenas descargas aproveitadas ao máximo. Além disso há uma prevalência do ritmo e da experimentação tecnológica em detrimento do desenvolvimento das histórias. (Sanchez-Biosca, 1989, p. 65).

A construção audiovisual das cidades aqui trabalhadas insere-se em tal contexto de serialização e fragmentação. Nelas, as mesclas de gêneros e de tonalidades de ficção adquirem uma coloração particular. Trata-se da esparsa existência de um olhar contemplativo com asserções moralizantes de mundo, unindo duas tendências que serão examinadas com maior atenção: por um lado, as interferências da imagem publicitária e, por outro, as releituras de traços melodramáticos.

Assim, suspeita-se que o urbano seja carregado de reminiscências da contemplação publicitária, com sua formalização fragmentar, que eclode pontualmente a partir de um olhar contemplativo, marcado por traços como o desejo de ser invejado e a criação de uma imagem de si tornada fascinante (Berger, 1982); ou então, os fragmentos de uma cidade imbuída pelo *fait divers*, cujos fatos remetem-se ao homem e a seus fantasmas, a partir de desvios causais e do espanto (Barthes, 1964)⁷. Paralelamente, esses materiais apresentam vestígios do melodrama, um tanto amenizados, porém com influências sobre a construção do urbano. Tais traços dizem respeito, sobretudo, a uma construção do urbano com reflexos morais, bem como a uma estética voltada à superfície do mundo (gestos e espaços) colocada como forma de reconhecimento da virtude e do pecado (Xavier, 2003, p. 94). Com base nestas indagações, o debate das três séries selecionadas levará em conta: as relações estabelecidas entre os personagens e o espaço urbano, as particularidades narrativas da cidade representada, bem como os vestígios de construções moralizantes.

*Descolados (2009)*⁸

Trata-se de uma coprodução MIX/MTV, exibida entre 14/07 e 06/10/2009 na MTV e reprisada na TV Bandeirantes a partir de outubro de 2011. Dividida em treze capítulos, *Descolados* baseia-se num trio de adolescentes que, devido às coincidências proporcionadas pela cidade, unem-se para morar juntos num apartamento situado no Vale do Anhangabaú. Apresentando-se como alternativa cult ao gênero açucarado das descobertas adolescentes de *Malhação*, *Descolados* é um pouco mais ousada nos encontros sexuais e na busca de maturidade por parte de seus personagens, que possuem entre os principais desafios a inserção no mercado de trabalho e a vida autônoma dos pais. Ao longo da história, o espaço central da cidade de São Paulo cumpre uma função importante, como local dos encontros fortuitos e união das diferenças; superfície de projeção de sonhos de liberdade

adolescente, com reminiscências do universo punitivo familiar. Este último coloca-se de maneira coercitiva, como ponto de escape ao faz de conta juvenil, inserindo-se aqui e ali, num crescendo que culminará, na sequência final da série, com a construção de uma espécie de tribunal familiar.

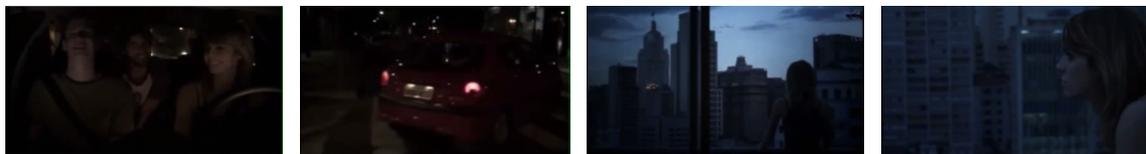
Cada personagem tem uma linha de ação e uma psicologia particular, cujos traços repetem-se ao longo da série, colaborando cada um a sua maneira para a construção de um mundo de faz de contas. Teco é um personagem cômico que, depois de ser deportado por porte de drogas da Inglaterra onde deveria fazer um curso de Inglês, fica em São Paulo mas, finge estar em Londres para os pais. A São Paulo como fingimento de viagem à Europa durará até o final da série, quando ele confessará à família a verdade. Felipe, por sua vez, trabalha como modelo para uma marca de jaquetas de couro. O personagem vive no quimérico mundo da propaganda, repleto de lindas garotas, que passam como sonhos seguidos de desilusão. Ludmila, universitária recém-formada, típica moça que se dá bem com amigos homens, deixa a casa dos pais para trabalhar como produtora de eventos na noite paulista. Os três personagens se encontram por coincidência, numa barraca de lanches sob o Minhocão e vivem por alguns meses no mesmo apartamento. Há uma moral rarefeita, pontuada ao longo da série: na construção do mundo de faz de contas, a mentira tem pernas curtas e deve ser reconhecida, predominantemente de maneira confessional. Apesar da aparente liberdade em termos amorosos e sexuais, o ato confessional, bem como certas punições, pela ordem familiar ou pela polícia, colocam-se como sinal regenerador ou ato de alívio das culpas.

A construção da cidade como local de projeção dos sonhos é permeada por traços narrativos particulares. A ênfase ao encontro e ao desejo, principalmente nos primeiros episódios, nos remetem a uma estética fragmentar. Por meio desta, sobretudo em momentos de trocas de olhares ou conversas em grupo, ganham ênfase a fragmentação, a tremulação proposital, a instabilidade da câmera bem como a montagem com planos curtos e fechados.

Em *Descolados*, a janela do apartamento é incorporada como espaço para experimentação do mundo: dispositivo de contemplação, local de acesso à sedutora paisagem urbana onde despontam a cúpula da Sé e o Edifício Martinelli. Espaço de fixação voyeurística, de mediação entre o alto e o baixo, ou ainda, de confissão.

Outra tendência importante é a realização de deslocamentos automotivos pelo centro. Os traslados com um Ford Fiesta são marcantes e deliberados, por vezes mesclando estranheza e novidade como uma espécie de *fait divers*. O carro se relaciona à diversão, instrumento de liberdade, mas também denota a presença da segurança e da lei familiar. Diversas sequências automotivas, em termos de construção, vislumbram a linguagem publicitária. São pequenos cliques publicitários inseridos no interior da narrativa de *Descolados* que, amenizando as ações dos personagens em termos de causa e efeito, colocam em primeiro plano a experiência visual da colagem e do pastiche. Em tais momentos, o prazer visual do espectador, decorrente do deleite sonoro e da composição fragmentar dos planos, associa-se ao festejo da experiência urbana pelos personagens. É o caso de uma longa perambulação dos personagens, no primeiro episódio, pela região do Minhocão. A velocidade do carro que quase desliza sobre as ruas, o tom de novidade, bem como a sucessão de músicas articuladas à sucessão de espaços, constroem uma espécie de clipe que culmina com o êxtase dos personagens. Não ficarão de fora, evidentemente, os já clássicos enquadramen-

tos de anúncios de automóveis, como o plano frontal do para-brisa dianteiro, ou o enquadramento traseiro, relevando os logos da marca e do modelo.



Deslocamento automotivo noturno/ Região do Minhocão. Janela como experiência de mundo / Região do Anhangabaú.

Figura 1: frames de *Descolados* (2009), Episódio 1.

Entre os traços seriais do urbano de *Descolados*, portanto, nota-se a construção da cidade como local de desejo. Trata-se de um mundo de fantasia, cujas tendências publicitárias incluem: as reincidências da luminosidade neon dos bares noturnos, o despojamento de uma estética fragmentar, as aparições de São Paulo como paisagem contemplada através da janela, os cliques automotivos, bem como passeios por espaços turísticos do centro. Por outro lado, também colaborando para a construção da São Paulo ficcional, porém a partir de reminiscências moralizantes, nota-se a gradual presença da família (com aparições físicas, via *skype* ou por telefone), em momentos de decisão, com julgamentos sobre a vida dos adolescentes. Algo desta sombra familiar reverbera sobre a própria cidade. A mesma se consolida como espaço gerenciador das vidas, com suas presenças providentes ou punitivas dependendo do caso. Isso é acompanhado por uma divisão geográfica, um tanto rarefeita, tendo a São Paulo central como espaço de liberdade, em oposição aos espaços familiares, de cunho normativo, com tendências ao periférico e ao extra-citadino.

Amor em 4 atos (2011)

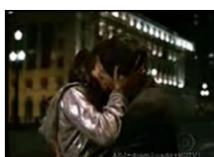
A minissérie *Amor em 4 atos* é uma coprodução das empresas Academia de Filmes, RT Features e a Central Globo de Produção, exibida pela Globo em janeiro de 2011. Voltada a um público mais velho, a série busca traduzir o universo musical de Chico Buarque em quatro episódios com relativa coesão temática e formal. Três deles (*Ela faz cinema*⁹, *Folhetim*¹⁰ e *Vitrines*¹¹) ambientam-se no centro de São Paulo – espaço da interação e do agenciamento do fortuito. Nestes três episódios, constroem-se diferentes intersecções entre uma cidade desejada, com seus amores e inspirações no universo de Chico Buarque, e uma cidade da vida cotidiana, apresentada como local do trabalho e das dificuldades diárias. A interação entre tais tendências envolve ludíbrios e fingimentos, sempre revelados, num mundo onde as mentiras têm pernas curtas, mas se colocam como meios iniciais para os envoltimentos amorosos.

Os episódios dirigidos por Bruno Barreto, *Folhetim* e *Vitrines*, apresentam a vida de Ary. Trata-se do funcionário de um banco da Av. Paulista que, com o fim de um casamento de dez anos, adentra a cidade de São Paulo num período de crise e se apaixona pela prostituta Vera. *Folhetim* é o devaneio de uma noite, na qual Ary desce ao centro da cidade, passando pelos inferninhos da Rua Augusta em direção ao deslumbrante Viaduto do

Chá, imagem-cartão postal onde o personagem declara-se à prostituta e com ela mergulha numa noite de amor. Se a cidade se coloca como a possibilidade do sonho, com o encontro amoroso entre um funcionário e uma moça da noite, o amanhecer trará a vida real e a ácida cobrança de 500 reais pelo trabalho prestado. A estrutura do episódio evoca, assim, o afogar-se na fantasia boêmia seguido pela desilusão, sem deixar de lado vestígios de ambiguidade, de uma cidade que permite as oscilações entre sonho e vida cotidiana. Enquanto paisagem sonhada, a São Paulo que desce da Rua Augusta ao centro é marcada pela libertinagem em tons de neon, pelas fantasias momentaneamente possíveis, seguidas pelas desilusões da conta final ou do amanhecer.

O episódio *Vitrines*, por sua vez, apresenta o dia seguinte da ilusão de Ary pela prostituta Vera, tencionando as reminiscências dos sonhos noturnos sobre a vida diária dos dois personagens. Ao mudar-se para um apartamento no Edifício Copan, Ary é novamente agraciado pelo fortuito urbano, descobrindo que Vera é sua vizinha da frente. Em êxtase amoroso, o rapaz vislumbrará Vera pelos clarões da galeria do Copan, colocando-se a diferença de condição social entre os dois como obstáculo momentâneo para a realização amorosa. Ary, porém, acabará por conquistá-la, como amante fiel, trazendo-a para a vida prosaica de um casamento convencional.

Enquanto Ary apaixona-se por Vera, os espectadores são convidados a se apaixonar pela cidade. Em termos de estilo, em *Folhetim* e *Vitrines*, há uma fotografia carregada na iluminação noturna com neons. O toque publicitário não se limita às experiências de iluminação, impondo-se também em certos enquadramentos e na criação de rupturas temporais, para a contemplação física de Vera ou dos beijos entre os protagonistas.



Beijo entre Ary e Vera/ Viaduto do Chá.

Vera sob as luzes das vitrines/ Copan.

Figura 2: frames de *Amor em 4 Atos* (2011), Episódios *Folhetim* e *Vitrines*.

*

O episódio “Ela faz cinema”, por sua vez, é o mais complexo e consistente da série. Nele, o diretor Tadeu Jungle trabalha com a fusão de referências visuais, cinematográficas e musicais, tendo a cidade como personagem com voz própria, que narra e une dois casais a partir das coincidências.

O comerciante Rafik, com seu furgão de comidas árabes, é apaixonado pela voz dos alto-falantes da Estação da Luz, por onde saem corações e vozes femininas que se transformam em mulheres de vinhetas publicitárias. A cidade propiciará seu encontro com Evelin, sua provedora de quindins. O amor entre os dois se concretizará por meio de um delírio, onde Rafik descobre a voz de Evelin pelos alto-falantes da estação, a partir de uma sonoridade que incorpora um amor duplo: pela moça, mas também pela cidade. O segundo casal unido pela cidade envolve o pedreiro Antônio e a cineasta Letícia. Às voltas com a finalização de um clipe para a música “Construção”, de Chico Buarque, ela zanga-se com os ruídos de obras no vizinho de cima. Do encontro com o pedreiro Antônio, surge um

amor inicialmente de faz de conta: ele finge ser o proprietário do apartamento e ela, por sua vez, finge ser solteira.

Quanto ao estilo, em “Ela faz cinema” o jogo entre o imaginado e a vida cotidiana adere ao hibridismo de registros visuais que incluem predominantemente a publicidade, a animação e o clipe, mas também referências fragmentares à comédia de costumes, ao imaginário das músicas de Chico Buarque e às imagens turísticas de São Paulo. Uma tensão desejante, por exemplo, é criada a partir do diálogo com as técnicas de animação sobre detalhes como as flores da camiseta de Antônio, ou dos corações estilizados que saem dos alto-falantes da Estação da Luz.



Rafik, deslumbrado pelos corações “animados” que saem dos alto-falantes da Estação da Luz Letícia deslumbra-se com os cravos “animados” da camiseta de Antônio.

Figura 3: frames de *Amor em 4 Atos* (2011), Episódio *Ela faz cinema*.

*

Nos três episódios de *Amor em 4 atos* descritos, a construção de uma São Paulo serial extrapola o simples diálogo com a obra de Chico Buarque. Temos, sobretudo, uma cidade que, estilisticamente, incorpora passagens contemplativas, mediando as coexistências entre o imaginado e a vida cotidiana. Em tais momentos, a própria cidade coloca-se como *fait divers* unindo estranheza e ilusão. Para isso, é marcante a colaboração do hibridismo de linguagens e registros visuais, novamente articulando os desejos dos personagens entre si e dos espectadores pela cidade. Nesta superfície visível, que gravita em torno de cartões postais como o Edifício Copan, o Viaduto do Chá e a Estação da Luz, existem asserções morais de mundo amenas porém presentes. A mentira cumpre uma função narrativa importante, agindo como uma mola propulsora dos amores, que para o bem deve ser revelada.

***Oscar Freire 279* (2011-12)**

A série *Oscar Freire 279* (2011-12), com 15 episódios produzidos pela Pródigo e dirigidos por Márcia Faria, enfatiza a prostituição em uma das ruas de comércio grã-fino da cidade. A personagem central é Dora, recém-formada em arquitetura, que se muda de Curitiba para seguir um curso de florista em São Paulo, onde acaba tornando-se prostituta de luxo. Ao longo da série, Dora estabelece uma relação de amor e fetiche com Beto, executivo casado que a transforma numa meretriz, concedendo-lhe um caríssimo *loft* e lhe enviando uma freguesia de alto poder aquisitivo. Em termos de estilo, salta aos olhos o trabalho de fotografia, com cores vibrantes destacadas, associadas às vitrines da Rua Oscar Freire, aos buquês de flores feitos por Dora e às luzes da cidade noturna. No tratamento interno do *loft* de Dora, a presença do jogo de cores é gradualmente marcante e, entre os episódios 7 e 8, consolida-se uma associação de significados, entre as cores vibrantes do *loft*, os neons

da Rua Augusta com seus inferninhos e as vitrines de luxo da Oscar Freire. Temos assim uma cidade neon, predominantemente noturna, onde a variação de temperaturas de luz cola-se ao universo de fantasia de Dora. Quanto à construção de uma moralidade, nota-se um mundo de fantasia inicial, que é posteriormente rompido pela forte presença familiar, com seus preceitos regeneradores.

O jogo de luzes e cores, construído pela fotografia, parece dialogar com um tipo de semidiegetização publicitária¹². Trata-se de lapsos contemplativos, onde Dora deixa de ser a personagem de *Oscar Freire 279*, tornando-se um objeto-fetichê genérico, uma modelo sexualmente desejada pelos homens, como manequim de roupas, maquiagens e objetos de luxo. O artifício de construção para tal semidiegetização do corpo, por sua vez, é o mesmo que o utilizado para a construção da São Paulo de neons e movimentos noturnos. Articulam-se hiatos, momentos onde São Paulo torna-se outra metrópole, como Paris ou Nova Iorque, localidades estas referidas ao longo da série como espaços de desejo e consumo narcísico.

A cidade serial de *Oscar Freire 279*, portanto, é marcada pelas reverberações de tal semidiegetização, a partir da contemplação de Dora como manequim de moda, bem como por meio dos diversos cliques distribuídos ao longo da narrativa – especialmente em momentos de sexo, de maquiagem diante do espelho e dos *teasers* de abertura de cada episódio, que apresentam os reflexos da cidade entre luzes e vitrines. Sequências de sexo e sequências urbanas ganham uma mesma rima, tornando-se projeções sexo-cidade-simulacro. Por outro lado, em *Oscar Freire 279* a composição do mundo como superfície que ordena, a partir de atribuições morais, é mais amena, concentrando-se numa bombástica aparição guardada para o final da série. Assim como em *Descolados*, a cidade se constrói como espaço de faz de conta juvenil, entrelaçado pelas presenças familiares. No caso de Dora, sua atividade sexual será apresentada como prática prazerosa, embora com traços patológicos a serem solucionados.

No âmbito do imaginário audiovisual paulista, *Oscar Freire 279* desdobra-se da retomada da Rua Augusta como local de sonho e prostituição, colocando-se como projeção de luxo de tal universo – espaço visitado recentemente por filmes como *Augustas* (2012) de Francisco C. Filho, sob o viés de uma revivência kitsch dos anos 1970, ou por *Sinfonia Paulistana* (2013) de Rogério Zagallo, como espaço documental, percorrido por um trajeto ciclístico que se desdobra nas ambiguidades da Parada do Orgulho Gay.

Imaginação com reverberações contemplativas e morais

A imaginação é um conteúdo social que é transposto e significado de diferentes maneiras, podendo ser a união das imagens construídas pelos habitantes de uma cidade (Lynch, 1960), ou um sistema estético coerente que explicita um mundo dividido entre bem e mau, onde o excesso narrativo associa-se a uma moral oculta, ou modelo de significação da realidade (Brooks, 1995). As séries *Descolados*, *Amor em 4 atos* e *Oscar Freire*, por sua vez, remetem-se a uma imaginação urbana particular, unindo diferentes cotejos entre tendências contemplativas e fragmentos morais.

Nelas, o urbano adquire função narrativa importante: apresenta-se como a instância de interferência do fortuito, assumindo em alguns contextos a substancialidade de um ser providente, que desencadeia o acaso e atua na formulação dos desejos, propondo caminhos e barreiras para a sua realização. Sua intervenção, normalmente, colabora para a definição

de diferentes cidades, que possuem variadas significações. Em *Descolados* o centro é o local da liberdade juvenil, construído em diálogo com o deleite dos cliques, em contraposição às interferências normativas familiares. Na série *Amor em 4 atos*, num mundo onde as mentiras têm pernas curtas, há interferências entre uma cidade da vida cotidiana e, por outro lado, uma cidade dos sonhos, especialmente vinculada à hibridação de linguagens. Na série *Oscar Freire 279*, nota-se maior presença de um sonho publicitário, com algumas interferências marcadas pelas leis familiares que possuem grande poder de interferência e manifestação, mas parecem encontrar resistência por parte da personagem Dora.

Nas passagens contemplativas, encontradas nas três séries, tende-se à fascinação própria à publicidade, que foi teorizada de diferentes maneiras – por John Berger (1982, p. 136), como o oferecimento aos indivíduos de uma imagem de si tornada fascinante, tornando-os invejosos daquilo que podem vir a ser; por Raymond Williams (2011, p. 257) na qualidade de uma magia que poderia encobrir a satisfação de necessidades humanas mais gerais e radicais; por Jean Baudrillard (1976, p. 294) como uma operação dupla, de satisfação e frustração, onde aparece sem cessar a determinação de ausência do real; ou então, por Everaldo Rocha (1985, p. 146), na qualidade de reordenação ritual, que explicita determinadas categorias e sistemas de classificação social.

A contemplação própria às minisséries urbanas aqui tratadas, embora não seja estritamente publicitária, dialoga com esta constelação teórica: ou seja, trata da construção de uma imagem de si tão fascinante quanto a própria cidade, imagem que tende a realizar-se no final das intrigas. Em sua aparição fugidia, ocupa a lacuna criada entre o presente e aquilo que se deseja ser, substituindo a própria ação sobre o mundo. Sua magia encobre a satisfação de outras necessidades, essas mais radicais, em pauta na sociedade urbana paulista contemporânea, tais como os usos de terrenos ociosos ou a gestão do espaço público no centro de São Paulo, com suas tensões materiais e objetivas. Por fim, sugerem formas de classificação social, por exemplo, entre determinados espaços e determinadas formas de vida: a) entre a região central e o reconhecimento da diversidade cultural, junto com a capacidade da realização dos desejos amorosos; b) entre a elitizada região da Oscar Freire e uma prática sexual de luxo, cujos significados são sobrepostos a uma libertinagem própria à Rua Augusta. Na senda de Baudrillard, podemos pensar também numa mistura de níveis, quase infantil, em particular nas imbricações entre o desejo dos personagens entre si e o desejo do espectador pela cidade. Como não tratar do duplo processo de satisfação/frustração, no caso de tal São Paulo desejada, que se concretiza nas telas evocando a sua própria ausência – pela virtualidade de tais amores, pelo confronto com outros mananciais de imagens, ou pela própria experiência do cotidiano existente com suas utopias e conflitos.

Quanto à tendência moralizante, trata-se das permanências fragmentares do melodrama. Tais séries nos remetem a certos traços associados por Thomasseau (2005) e Brooks (1995) ao melodrama do século XIX bem como a seu reprocessamento pelo cinema pensado por Ismail Xavier (2003). Assim, a partir de Thomasseau (2005), pode-se pensar no melodrama como um gênero teatral que enfatiza a emoção e a sensação, possuindo entre outras preocupações: a alternância entre cenas calmas e movimentadas, alegres e patéticas; a ação que se coloca acima da reflexão; a preocupação com a descrição, e não com o estilo; além da prática de uma moral convencional burguesa, inicialmente colocada como missão civilizadora, de doutrinação e moralização do povo. Em sua forma clássica, ainda de

acordo com Thomasseau, existe a forte presença do acaso em nome da providência divina, intervindo para substituir a perseguição pelo reconhecimento da virtude e da maldade. Em O olhar e a cena, Xavier questiona alguns dos traços do melodrama no contexto da produção audiovisual televisiva e cinematográfica. Entre tais traços, destaca-se assim a primazia do visual, uma busca pela expressividade (psicológica ou moral), onde tudo se apresenta estampado na superfície do mundo, nos gestos, faces ou na eloquência da voz, colocados como formas de reconhecimento da virtude ou do pecado (Xavier, 2003, p.39). Por outro lado, pode-se pensar que o melodrama não se resume a um gênero, sendo também uma forma de imaginação que cumpre função modeladora em diversos tipos de ficção, dando corpo a uma moral, que possui entre suas premissas a transparência e a projeção nas superfícies.

Do melodrama, as três séries urbanas aqui referidas mantêm algumas características particulares e esparsas, que em conjunto não são o bastante para uma necessária filiação em termos de gênero. Pode-se falar, porém, da permanência de uma primazia do visual, com especial presença do espaço da cidade e das fusões de referências culturais e de gêneros. Apesar de menos estereotipada, nota-se uma visão de mundo que se divide entre a liberdade juvenil e as sombras da ordem familiar, ou então, entre uma cidade desejada e uma cidade da vida cotidiana. Também do melodrama, aqui e ali, nota-se a presença das personagens cômicas, o monólogo como maneira de concentrar a atenção do espectador como cúmplice e, sobretudo, o caráter fragmentar. Isso se aproxima dos comentários de Huppés, caracterizando-se o melodrama por um espetáculo do estilo em detrimento do texto, e também pela arte de aproximar fragmentos, a partir de uma forma flexível. (Huppés, 2000, p. 31-32). Em *Descolados*, *Amor em 4 atos* e *Oscar Freire*, a lógica de renarrativização entre os fragmentos não se limita à contínua interação, com os sinais e signos embaralhados, tal como sugerida por Jameson às imagens na pós-modernidade (Jameson, 1996, p. 104-110). No caso aqui debatido, as incorporações da publicidade, do clipe, da animação e do melodrama, são colagens que se adéquam ao processo mais amplo de construção de uma cidade do fascínio e do sucesso pessoal. Isso passa pela retomada e transformação das formas de renarrativização propostas por Jameson¹³, em direção a uma interação fascinante de gêneros, incluindo a atribuição de qualidades desejantes humanas aos espaços urbanos.

Considerações finais

Debatemos aqui a construção da cidade de São Paulo em três séries recentes, a partir das presenças da publicidade, com suas elaborações contemplativas, e de fragmentos do melodrama, especialmente pelas acepções moralizantes que interferem nos destinos dos personagens. Vale lembrar que, no contexto da produção seriada recente, tais obras fazem parte de um conjunto maior, com outras dimensões da São Paulo filmada a serem aprofundadas. Enquanto nas imagens aqui debatidas predomina o fascínio, em outros materiais nota-se a tendência à violência e ao conflito social com migrantes, presentes em *Destino São Paulo* (O2, 2012), ou então a releitura do período militar com toques de glamour em uma São Paulo de estúdio, própria à *Magnífica 70* (HBO, 2015).

As tensões e semelhanças entre *Descolados*, *Amor em 4 atos* e *Oscar Freire*, por sua vez, podem ser recontextualizadas e aprofundadas a partir dos potenciais projetivos, de uma São Paulo que é ao mesmo tempo paisagem-pastiche e rosto com sentimentos humanizados. A partir da teoria de Edgar Morin, seria possível pensá-la como um médium, que as-

sim como a visão cinematográfica, adquire traços antro-po-cosmomórficos. Tal São Paulo é a projeção de sentimentos humanos, com uma contemplação desejante e influências morais. Os personagens, por sua vez, como objetos, fazem parte de uma paisagem fragmentar, aderindo à cosmologia da fusão de linguagens e ao sentimento de uma cidade-pastiche. Esta nova cidade é dotada de uma fotogenia particular, articulando diferentes mundos, presenças e ausências, que podem ser aprofundados no cotejo com o processo moriniano de anto-po-cosmomorfização e com o debate da cidade como projeção:

Porque, no écran, o rosto se torna paisagem e a paisagem rosto, isto é, alma. As paisagens são estados de alma, e os estados de alma paisagens. [...] vêem-se então os planos da natureza alternarem com os planos humanos, como se uma simbiose afectiva ligasse, necessariamente, o antro-po e o cosmo (Morin, 1970, p.69).

Temos a volta de uma cidade como personagem desejado, que havia sido esquecida pela cinematografia paulista desde a trilogia da noite dos anos 1980¹⁴. Por meio da construção dos simulacros, o referido trio de filmes trabalhava com a metalinguagem e a exposição do aparato cinematográfico. A produção serial de *Descolados*, *Amor em 4 atos* e *Oscar Freire*, por sua vez, incorpora o pastiche para a construção de passagens contemplativas cujas metaoperações são encobertas. Faces e paisagens mesclam-se a um desejo de cidade reapropriada e transformada, cujos devaneios aprofundam uma espécie de advertising cinema, corruptela do delayed cinema de Laura Mulvey (2006), onde a possível ação de um espectador, que congela determinadas passagens acordando dramas adormecidos, é reincorporada pelas próprias séries. Neste caso, nas paralisações contemplativas e momentos de hibridação de linguagem, notamos possivelmente projeções sociais, imagens-fetice de uma cidade humanizada em tempos de requalificação urbana, cujos conteúdos e disposições formais clamam por outras análises e aprofundamentos interpretativos.

Recebido em: 21 jun. 2016

Aceito em: 15 mar. 2017

¹ O trabalho aqui apresentado resulta de pesquisa de Pós-doutorado, financiada pela CAPES.

² Casos como o minhocão em *Elevado 3.5* (2006), de João Sodrê, Maíra Buhler e Paulo Pastorelo, ou a Praça Roosevelt em *Supernada* (2012), de Rubens Rewald e Rosana Foglia.

³ Casos como *Boca* (2010), de Flavio Frederico, ou *Augustas* (2012) de Francisco Cesar Filho.

⁴ Casos como *Sinfonia Paulistana* (2013), de Rogério Zagallo, ou *Riocorrente* (2013), de Paulo Sacramento.

⁵ *9 mm: São Paulo* (Fox Brasil/ Moonshot Pictures, 2008-11); 2) *Alice* (HBO Brasil/ Gullane Filmes, 2008); 3) *Som e fúria* (Globo/O2, 2009); 4) *Descolados* (MIXER/MTV, 2009); 5) *Aline* (Globo, 2009-11); 6) *Amor em 4 atos* (RT features/Academia de Filmes, 2011); 7) *Destino São Paulo* (O2, 2012); 8) *3 Terezas* (Bossa Nova Films, 2013); 9) *Magnífica 70* (HBO, 2015).

⁶ Em *Compreender a TV*, Jost sugere que as emissões de TV se dividem em gêneros (documentário, reality show, drama, etc.) e mundos (mundo real, mundo fictício e mundo lúdico), que podem mesclar-se.

⁷ Para Barthes, o *fait divers* é uma informação total, ou imanente, que não se remete a nada além dela própria. São fatos do mundo (desastres, assassinatos, raptos, acidentes etc.) que explicitam dois tipos de relações: os desvios da causalidade (com a presença de causas estranhas) e o espanto. Nas séries aqui debatidas, há rupturas no cotidiano dos personagens, onde tais desvios associam-se a momentos de hibridação de linguagens, evocando diálogos especialmente com a publicidade, o videoclipe e a animação.

⁸ Temporada 1, Episódios 1 a 13. Diretores: Luiz Pinheiro e Luiza Campos. Trio de atores principais, Renata Gaspar, Thiago Pinheiro, Marcelo Lourencon.

⁹ Direção Tadeu Jungle, roteiro Tadeu Jungle e Estela Renner.

¹⁰ Direção Bruno Barreto, roteiro Marcio Alemão Delgado.

¹¹ Direção Bruno Barreto, roteiro Marcio Alemão Delgado.

¹² A ideia de semidiegetização é pensada como traço da publicidade a partir da teoria de Michael Schudson, para quem o gênero se caracteriza por uma espécie de realismo capitalista, que possui entre suas características: a construção de uma ficcionalização apenas parcial, onde os espaços e personagens são genéricos; os objetivos, por sua vez, são abstratos, extrapolando a venda de um produto para um público-alvo e agindo como um reforço, para a consolidação de uma visão de mundo e de uma cultura simbólica comum. (SCHUDSON, 1986: 210-215)

¹³ As formas de renarrativização de Jameson são, respectivamente: a) estranhamento genérico; b) oposição entre natureza e cultura; e c) uma crítica cultural pop ou existencial (JAMESON, 1996: 110.).

¹⁴ Cidade Oculta (1986) de C. Botelho, Anjos da Noite (1987) de W. Barros e Dama do cine Shangai (1988) de Guilherme de A. Prado.

Referências

- ARANTES, Otília. **Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas**. São Paulo: Annablume, 2012.
- BARTHES, Roland. **Essais Critiques**. Paris: Ed. du Seuil, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. Significação da Publicidade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.285-298.
- BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude. A cidade e o campo. In: ANDRADE, Rudá et al. **Cinema brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Funarte, 1980.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. New Haven: Yale Univ. Press, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. *A cidade filmada*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Vol. 4: A cidade em Imagens. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GLASS, Ruth. **Introduction to London**. Center for Urban Studies: London, 1963.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama. O Gênero e sua Permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- IKEDA, Marcelo. Paradoxos das políticas públicas para o setor cinematográfico e as características da ANCINE. CÁNEPA; MÜLLER; SOUZA; SILVA. (orgs.) **XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 1**. São Paulo: Socine, 2011, p. 244-257.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. São Paulo: Ática, 1996.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- _____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Cambridge: MIT Press, 1960.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MARCHAND, Roland. **Advertising the american dream**. Berkeley: California, 1985.

- MARTIN-BARBERO, J. M; REY, G. Os exercícios do ver, hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- MULVEY, L. **Death 24x a Second**. Londres: Reaktion Books, 2006.
- ROCHA, Everardo P. Magia e capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.**
- SANCHEZ-BIOSCA, V. Postmodernidad y relato. **Telos**, n.16., p.59-68, 1989.
- SCHUDSON, Michael. **Advertising, the uneasy persuasion**. London: Routledge, 1986.
- SORLIN, Pierre. The blurred image of cities. In: **European cinemas, european societies**. Londres: Routledge, 2004. p. 111-137.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. Publicidade, o sistema mágico. In. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- ZUKIN, Sharon. **The cultures of cities**. Cambridge: Blackwell, 1995.