

# TÁ DE GRAÇA, SUBURBANO?

## REPRESENTAÇÕES DO SUBÚRBIO CARIOCA COMO PRODUTO TELEVISIVO

VICTOR MARQUES DE ARAUJO\* E PATRÍCIA SILVA OSORIO\*\*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é buscar compreender os significados elencados pelo programa de televisão *Tô de Graça*, produzido pelo canal Multishow, em sua construção sobre o subúrbio carioca, destacando-se o conceito de *suburbanity*. Realizar-se-á uma análise do episódio de estreia do produto televisivo tendo como base as representações do subúrbio já lançadas pelo episódio em si e a entrevista com um membro do elenco, além da observação específica das relações estabelecidas pelos personagens na investigação de suas ações no episódio, que culminam na composição de sua relação com a hierarquia da dinâmica social e na representação social subúrbio. Justifica-se, assim, academicamente o tema pela relação estrita da ideia de *suburbanity* com temas mais amplos como hierarquia social e relação simbólica entre classes sociais.

**Palavras-chave:** *Tô de Graça*. Subúrbio. Televisão. Representação Social. Classes Sociais.

**Are you kidding me? suburban representations of the carioca suburb as a television product**

**Abstract:** The objective of this work is to seek to understand the meanings listed by the television program *Tô de Graça*, produced by Multishow channel, in its construction about the suburb of Rio de Janeiro, highlighting the concept of *suburbanity*. An analysis of the first episode of the television product will be carried out based on the representations of the suburb already released by the episode itself and based on the interview with a cast member, in addition to the specific observation of the relationships established by the characters in the investigation of their actions in the episode that culminate in the composition of its relationship with the hierarchy of social dynamics and in the suburban social representation. Thus, the theme is academically justified by the strict relationship between the idea of *suburbanity* and broader themes such as social hierarchy and the symbolic relationship between social classes.

**Keywords:** *Tô de Graça*. Suburb. Television. Social Representation. Social classes.

\* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – UFMT. E-mail: victormarques.rj@gmail.com

\*\* Doutora em Antropologia – UnB. Docente do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFMT. E-mail: osorioufmt@gmail.com

## ***EU SEMPRE FUI ASSIM MESMO...***

*É o meu jeito de ser  
Falar com geral e ir a qualquer lugar  
E é tão normal de me ver  
Tomando cerveja, calçando chinelo no bar...*  
(Arlindo Cruz)

O presente artigo propõe uma análise da representação de subúrbio carioca a partir do programa *Tô de Graça*, criado e protagonizado pelo ator Rodrigo Sant'Anna, exibido pelo canal Multishow. A partir do programa, a construção televisiva do subúrbio parece estabelecer uma imagem caricatural que se mantém vívida para milhares de brasileiros espectadores, sendo um produto de enorme audiência no canal e nas plataformas digitais.

Como ponto de partida, em uma relação de bilateralidade e dialética, parafraseando Geertz (2014), relação ao mesmo tempo “de fora” e “de dentro”, sempre estando lá, devido à minha criação, e aqui, devido à distância física e social que se impuseram hoje (GEERTZ, 2014). Para mim, Victor Marques, discorrer sobre o subúrbio é como pensar em minha trajetória e na construção das minhas relações ao longo da vida. Embora faça um tempo considerável que me distanciei fisicamente do que se acostumou a chamar de “subúrbio carioca”, o fato é que ele nunca saiu de mim. Como pesquisador e antropólogo sempre me chamou atenção como “nós”, suburbanos, nos entendemos e enxergamos (um)a vida.

Paralelamente, o tema do subúrbio é academicamente relevante na medida em que dialoga com questões sociologicamente mais amplas, como hierarquização de classes, distinção de gostos sociais e as dimensões de construções simbólicas de realidades distintas a partir de práticas e ações específicas das localidades. Logo, a representação do subúrbio no programa *Tô de Graça*, além de espelhar televisivamente a categoria “subúrbio”, também ganha relevância analítica ao se considerar o alcance do programa, na medida em que é um produto consolidado no canal Multishow com ampla audiência.

Minhas primeiras impressões sobre uma diferenciação entre as categorias “suburbano” e “carioca zona sul”, assim, surgiram na infância, quando meu pai, um militar da reserva, me levava ao Centro da cidade e eu experimentava uma sensação, uma força que me oprimia ao ponto de, em minha mente, repassar todos os meus gestos e verificar as ideias antes de transformá-las em palavras saindo da minha boca compondo meu discurso, que precisava, de certa forma, distanciar-se do “subúrbio”: era a vergonha, devido a uma desestrutura momentânea causada pela minha presença em uma outra sociabilidade e ordem moral (ELIAS, 1990) que eu não conhecia. A sociabilidade divergente que me fazia conter as ações era o medo do julgamento diante da “cidade”, pois o Centro dela apresentava-se como um filme, um retrato da modernidade enquanto eu, “suburbano” de Padre Miguel, parecia um representante da alteridade de que os bairros mais centrais pareciam se envergonhar. Assim, chamo de *suburbania* a observação do compartilhamento do sentimento de não pertencimento a outras áreas e ambientes simbólicos, ao mesmo tempo em que há o reconhecimento de costumes similares entre os de bairros periféricos do Rio de Janeiro, uma marca social que em determinados contextos pode vir a rotular e/ou enaltecer a singularidade e a identidade daqueles que vivem no subúrbio carioca. Dessa maneira percebi uma *suburbania* em mim e a rejeitei, *suburbania* essa “carioca da gema”, marcada pelas relações específicas que se encontram na cidade do Rio de Janeiro.

Depois da experiência, busquei em minha maior referência, as novelas, personagens que fossem parecidos comigo, para que neles eu pudesse me sentir integrado a um universo de símbolos e significados que pudessem ser compartilhados. Encontrei na televisão tipos exagerados e controversos que pareciam ter saído de Bangu, de Realengo, de minha família. Apesar da identificação inicial, início da década de 90, com os produtos televisivos e seus núcleos suburbanos percebi uma idealização e enquadramento caricato na construção das personagens e do ambiente no qual ganhavam vida. O que, à primeira vista, me levou para um lugar de identificação, agora fazia eu me sentir diferente novamente.

Embora o programa analisado seja produto de um canal por assinatura, o canal Multishow parece vislumbrar o alcance de um público que se identifica com o ambiente suburbano, bem

como as relações estabelecidas pelos personagens no decorrer de suas quatro temporadas de exibição. O acesso da população de baixa renda ao conteúdo do canal tornou-se possível com a chegada dos serviços de streaming a preços populares, assim como o acesso gratuito à plataforma Youtube, meio pelo qual o canal divulga esquetes do programa e populariza seus conteúdos, antes disponíveis somente para assinantes de pacotes de TV a cabo. Certamente a monetização dos acessos no Youtube e a popularização de memes, novos gêneros discursivos, justificam a popularidade do programa e apresentam um campo de análise dos discursos resultantes da lógica digital. Portanto, os episódios estão disponíveis a um público bastante amplo, tal qual o das telenovelas.

Nesse sentido, os subúrbios das telenovelas *O Outro*, *Felicidade*, *O Dono do Mundo* e *Barriga de Aluguel* não me pareciam mais verossímeis e sim incomodativos pelo tom estereotipado que fazia piada com o suburbano, colocando-o numa posição de inferioridade, afinal estereotipar é “parte de uma generalização apressada: toma-se como verdade universal algo que foi observado em um só indivíduo” (BERND, 2011, p. 35). Em *Avenida Brasil*, novela de grande sucesso da Rede Globo, o fictício bairro suburbano do Divino acendeu novamente a ideia de que, apesar do sucesso estrondoso, havia algo de exagerado, de incorreto que ainda estava habitando a televisão. Foi um período em que a então chamada “Classe C” passou a ter produtos voltados para si. O subúrbio ganhou outras luzes então em *Suburbia* e *Salve Jorge*, e em outros programas nos quais domésticas tornaram-se protagonistas e estrelas de novelas, como em *Cheias de Charme*, conquistando a audiência.

Outro caso interessante em que é possível observar o subúrbio como cenário é a novela *Bom Sucesso* (2019-2020), já que seu nome faz alusão ao bairro de Bonsucesso, na Zona Norte carioca. No enredo, a protagonista Paloma trabalha como costureira, cria sozinha seus três filhos e recebe por engano, através de um exame, o diagnóstico de uma doença terminal. Contudo, pouco tempo depois, ela descobre que seu exame foi trocado pelo de outra pessoa e começa uma busca para conhecer o verdadeiro paciente. Apesar da trama se ambientar em um bairro suburbano da cidade, sua narrativa revela-se como o ambiente perfeito em que uma heroína romântica suburbana se apaixona por Marcos, um “playboy”, e com ele vive um final feliz. Marcos é filho de Alberto, dono de um importante empresa do ramo literário que permeia a narrativa como uma alegoria que confere à trama um tom que não parece ser muito comum à vida suburbana.

Comparativamente, o ambiente suburbano não se coloca de maneira tão “realística” como em *Tô de Graça*, uma vez que a abordagem ganha um tom mais brando do que o “excesso realístico”, aumentado pelo humor, observado no programa do canal Multishow. Os sons de tiros, comuns a vários subúrbios da zona norte carioca e às comunidades, não são constantes em *Bom Sucesso*. A novela apresenta um subúrbio “diferente”, que parece reforçar certa pasteurização de áreas menos abastadas, na medida em que sugere diluir de maneira “menos intensa”, romântica e inverossímil a hierarquia que, como afirma DaMatta (1997), caracteriza estruturalmente a sociedade brasileira.

Por outro lado, as personagens do *Tô de Graça* são presidiários, milicianos, pedintes, alcoólatras e estão longe do envolvimento com a literatura e do esporte como ferramenta de transformação social, exatamente, assim, o oposto da novela *Bom Sucesso*. Dessa maneira, se por um lado a novela apresenta uma visão de subúrbio composta por um certo arrefecimento da realidade por meio da literatura e do esporte, *Tô de Graça*, mostra ao telespectador uma visão um tanto quanto realística, a partir da qual o humor parece ser utilizado como um caminho de resistência e sociabilização diante dos problemas sociais vividos, mostrados e nunca escondidos no programa.

Nesse sentido, partindo do tom de generalização que o estereótipo carrega (BERND, 2011) e, ao mesmo tempo, alocando-o numa relação hierárquica que inferioriza pelo “humor” o subúrbio, o objetivo central aqui é discutir um subúrbio específico, mostrado no programa *Tô de Graça*, na medida em que, apesar de a caricatura e o humor serem o tom do programa e da representação do subúrbio carioca, há inversão de relações discursivas de poder entre as personagens que parecem fugir à lógica da estereotipagem.

## QUE SUBÚRBIO É ESSE?

Segundo Roberta Guimarães e Frank Davies (2018), a ideia de subúrbio, definição fluida que inclui outros ambientes como favelas e bairros periféricos, não é simples. No entanto, na geografia

do Rio de Janeiro, ao se perguntar a qualquer carioca sobre o que vem a ser o subúrbio, encontraremos diversas respostas com um mesmo “ideal” subentendido. Contudo, a dinâmica da geografia carioca divide-se em Zonas (Norte, Sul, Oeste e Subúrbio), como uma gradação de privilégio econômico e cultural (GUIMARÃES; DAVIES, 2018), de maneira que:

Esses exemplos sugerem que a localização territorial configura certa marca cultural, de modo que, enquanto signo, a coordenada geográfica “sul” tem valor de distinção capaz de agregar uma suposta qualidade superior a quem ela é atribuída. Essa longa construção histórica teve início na virada do século XIX para o século XX, quando as freguesias começaram a ser urbanizadas, expandido a cidade. Naquele processo, surgiam os subúrbios cariocas, marca identitária singular do Rio de Janeiro, cujo sentido se atualiza até hoje por uma série de embates simbólicos, entre os quais certo grau de diferenciação em relação ao “sul”, seja ele epistemológico ou em relação à imagem projetada da cidade. [...], as disputas em torno desse território simbólico apontariam justamente para sua riqueza cultural (MATHEUS, 2019, p. 166).

Aparentemente, numa primeira ordem, a diferenciação diante da Zona Sul que ganha terreno pela representação presente no imaginário popular parece transformar o subúrbio em um espaço geográfico marcado pela pobreza de sua população e dificuldade financeira proeminente. Em outra ordem mais específica, o tom da diferenciação recai sobre as regras e relações de sociabilidade. A primeira relega a este espaço a imagem de dificuldades sociais associadas a ambientes em que as ações do Estado se fazem ausentes. A segunda abrange um significado dicotômico, pois resulta numa antítese que se opõe duplamente ao Centro e à Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, onde vivem a classe média e os mais ricos da sociedade carioca (GUIMARÃES; DAVIES, 2018). A definição de subúrbio, colocada assim, parece desdobrar-se numa relação de sinonímia com a definição de periferia, visto que ambas são ambientes que possuem uma existência congênere marcada pela dificuldade. Pode-se inferir que a expressão subúrbio carioca:

[...] privilegiou como conteúdo as dinâmicas territoriais e econômicas da cidade. Já por meio de suas opções teóricas construiu uma caracterização desse espaço como lugar de produção e reprodução das classes trabalhadoras. A contribuição desses estudos foi indicar que, após a reforma de Pereira Passos e especialmente durante o Estado Novo, tanto a população pobre como a noção de subúrbio foram deslocadas de modo gradual para territórios específicos da cidade. A própria expansão da cidade teria atrelado, nesse momento, imagens estigmatizantes à noção de subúrbio, associando seu sentido às práticas industriais “suas e degradantes” e à moradia do operariado. Imaginário diferente da paisagem rural do passado, associada à ocupação pelas elites econômicas e camadas médias (GUIMARÃES; DAVIES, 2018, p. 461).

Caracteriza-se, assim, o subúrbio como o antagonista da hollywoodiana imagem da cidade veiculada pelo cinema, que pode ser observada em *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*, de Bianca Freire (2005). Enquanto o subúrbio seria para alguns o retrato do atraso e da pobreza, ao mesmo tempo em que seria um universo de preservação de tipos e costumes tipicamente fluminenses, para outros, a oposição com a imagem turística do Rio de Janeiro a partir dos seus cartões postais faz aparecer uma certa “autenticidade carioca”, não plastificada no Rio de Janeiro de Hollywood (FREIRE, 2005).

Ainda assim, o entendimento generalista deste ambiente é carregado de preconceitos e estereótipos em suas representações quando comparado ao das zonas mais abastadas da cidade, relegando-se aos suburbanos o estigma de ser um suburbano, na medida em que o estigma define que “enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo

que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável” (GOFFMAN, 1975, p. 12). No jogo relacional e hierarquizante entre partes da cidade do Rio de Janeiro, o suburbano parece tensionar, assim, aspectos estigmatizantes negativos de uma condição simples e pobre, sendo esta a representação aumentada nas telas da TV.

Contudo, a variabilidade da representação do subúrbio carioca ganhou espaço na última década norteadas pela sua compreensão a partir do senso comum carregando um significado complexo, pois lida com o imaginário construído até então pelas telenovelas. Dentro de uma plêiade de representações que majoritariamente marcaram o subúrbio pelo polo negativo e de inferioridade, caricatural, o programa *Tô de Graça*, por outro lado, foi criação do ator Rodrigo Sant’Anna, que nasceu no Morro dos Macacos, localizado no bairro de Vila Isabel, Zona Norte carioca. As vivências de Rodrigo na periferia e a observação da dinâmica de sua família, bem como a de moradores da região, marcaram fortemente sua constituição enquanto artista. Sant’Anna formou-se na Casa de Arte das Laranjeiras e ganhou notoriedade ao escrever e estrelar a peça *Os Suburbanos*. A peça foi um sucesso e logo o ator recebeu um convite para realizar participações em programas da Rede Globo. Depois de algum tempo, passou a integrar o elenco da série *A Diarista* (Rede Globo, 2004-2007), protagonizada por uma empregada doméstica e suburbana. Estreou no elenco do humorístico *Zorra Total* (Rede Globo, 1999) e o subúrbio mostrou-se parte constituinte de sua carreira, visto que ganhou notoriedade ao dar voz ao personagem Admilson, um “suburbano raiz”. Em seguida, encarnou no mesmo programa um de seus mais famosos personagens, Valéria Vazques, no quadro *Metrô Zorra Brasil*, conhecida pelo bordão *ai, como eu tô bandida!* A trilha suburbana continuou a ser percorrida pelo ator que estreou na TV por assinatura a série *Os Suburbanos* (Multishow, 2015), no ano seguinte protagonizando o filme derivado *Um Suburbano Sortudo* (Paris Filmes, 2016).

Em tais produções humorísticas, ficou evidente o tom caricatural da representação dos personagens que moram no subúrbio e, mais especificamente, aparece a representação de *um* subúrbio que é consumido ativamente em diversas plataformas. Contudo, pela própria trajetória do ator, a transformação que se impôs pelo riso foi a da transgressão pelo exagero, foi a construção visualmente caricatural do suburbano, porém atravessado por um discurso que se opõe a uma hierarquização de inferioridade. Os personagens passaram a ser suburbanos que, na seara do humor, ridicularizavam, pela e com a sua própria sociabilidade, o preconceito contra o subúrbio, redefinindo a relação de inferioridade para uma de orgulho e afirmação de si. Aparentemente, se o subúrbio inscrevia-se a partir de símbolos que não representavam o que está na moda, se era associado a práticas classificadas como “brega” e a um espaço marcado pela carência de informação, correlacionados à tradição cultural do samba, do funk e de uma volatilidade no que diz respeito à religião, agora, com programas como o *Tô de Graça*, a assunção dessa *suburbania* deu o tom da inversão de valores: os suburbanos passaram a resistir e fazer efervescer suas vivências contra preconceitos e estereótipos estigmatizantes.

Nesse sentido, é importante salientar que a cidade do Rio de Janeiro apresenta múltiplos cenários suburbanos que transcendem a possibilidade do estabelecimento de um caráter definidor único ao que se pode chamar de subúrbio. Suburbano de onde? De Olaria, da Vila Vintém, da Ilha do Governador. A vivência urbana faz-se no contato e nas relações através da troca de elementos simbólicos que variam da Zona Norte à Zona Sul. Em certa medida é possível pensar em acepções de mundo distintas a cada bairro periférico, constituídas de valores morais e essência próprios que contrastam com as percepções de moradores de bairros mais abastados, dentro daquilo que Park definiu como *região moral*, ou seja, “uma região em que as pessoas que a habitam são dominadas, de uma maneira que as pessoas normalmente não o são, por um gosto, por uma paixão, ou por algum interesse que tem suas raízes diretamente na natureza original do indivíduo.” (PARK, 1979, p. 66). Paralelamente, é possível inferir que a naturalização de uma imagem periférica parece estar associada à limitação econômica e privação de serviços públicos, o que não se constitui como verdade absoluta, uma vez que a “suburbania” não é uma ilha, mas uma ordem moral (PARK, 1975) e uma rede específica de sociabilidades que se deslocam pela cidade.

Dessa maneira, um morador de uma zona mais rica da cidade pode ser considerado “suburbano” por performar comportamentos que quebram protocolos sociais específicos daquela outra região. Tal classificação carrega uma valoração pejorativa que espelha a partilha social

constituente da cidade. Assim tal qual se naturalizou um “espírito carioca”, temos o “espírito suburbano” que parece habitar o carioca independente do bairro em que reside.

Dito isso, o sucesso do programa *Tô de Graça* pode ser interpretado, em um primeiro momento, como resultado da identificação do consumidor com o programa, independentemente deste morar em bairros periféricos ou não, mas porque coadunam, por algum tempo ao menos, com valores de uma definição comum da realidade e de sua negociação que faz parte da constituição cidadina. Em um segundo momento, o *Tô de Graça* transcende, na mesma linha, a visão do suburbano/suburbânia não descaricaturando os suburbanos, mas apresentando discursos que complexificam o senso comum sobre o que é ser suburbano e, ao mesmo tempo, ressignificando a posição de inferioridade que normalmente a eles é associada, impondo-lhes o protagonismo social.

Consequentemente, nosso foco será analisar, agora, o primeiro episódio da série *Tô de Graça*, apresentando o cenário e as personagens, e, em específico, uma situação social cujas posições e classificações parecem ser invertidas no discurso do programa, apontando na direção da complexidade dita acima a partir de representação da sexualidade masculina e da relação entre patroas e empregadas domésticas.

### **NO AR: TÔ DE GRAÇA!**

O primeiro episódio da primeira temporada do programa *Tô de Graça*, intitulado “Quem é vivo não está morto!”, é marcado pela apresentação das personagens e pela dinâmica de relacionamento entre os moradores da comunidade. O cenário é composto por barracos sem acabamento, postes de energia elétrica sobrecarregados de fios que indicam o furto de energia popularmente conhecido como “gato”, e outros estereótipos que parecem reforçar, pela ampliação conceitual, o cenário de subúrbio, enquanto o funk permeia a trilha de alguns episódios, característica que expõe mais uma das faces do suburbano rejeitada pela Zona Sul (VIANNA, 1988). Já a caracterização das personagens é delineada pela utilização de acessórios simples e com aparência desgastada, coadunando com o universo de dificuldades vividas pelos moradores de um bairro carente.

No jogo de sociabilidade proposta e realizada pelos atores, a construção das personagens e a execução das mesmas parecem obedecer a um jogo performático no qual a construção de subúrbio, atrelada às memórias de Sant’Anna, é o fio condutor. Como *leitmotiv* da lógica de atuação, a performance das personagens obedece a uma ordem intrínseca de *ser suburbano* definida pelo seu idealizador, ele próprio nascido e criado, como já dito, no Morro dos Macacos, em Vila Isabel.

Focando-se especificamente no programa, a protagonista chama-se Graça e é interpretada por Sant’Anna, apresentando-se no primeiro episódio da série como profissional pedinte, catadora de latinhas pelas ruas cariocas. A caracterização de Graça pode ser associada a uma representação *visualmente* caricata da mulher suburbana com uma série de significados a serem desvendados.

A protagonista é mãe de quatorze filhos. Contudo, apenas alguns personagens que compõem o núcleo familiar do programa aparecem no primeiro episódio. Surge Moacir, atual marido de Graça, que comprou seu diploma e está desempregado, passando o dia sentado no bar em frente ao barraco tomando pinga, e que, segundo Graça, *não dá mais no couro*. Briti é outra personagem com destaque, uma das filhas de Graça. Desde a primeira temporada, Briti é rechaçada por todos os familiares por ser feia. É chamada de “cão” pela mãe por não se enquadrar nos padrões de beleza do universo da série. Maico, o filho gay afeminado, é alocado dentro do discurso do programa a partir de sua singularidade, sendo que sua sexualidade não é questionada em nenhum momento, e trabalha como autônomo, na maioria das vezes em atividades relacionadas às artes. Marraia Karen, por sua vez, é a filha lésbica de Graça, e que se autodenomina transexual e apresenta “comportamento de homem” segundo a irmã Briti. Sarajane, personagem que constantemente mostra-se inconformada por não ter nome de artista internacional, apresenta-se como atriz de filmes adultos e que, por causa da crise financeira, trabalha como corretora de imóveis na comunidade.

A questão da sexualidade caracterizada no programa a partir de Maico e Marraia, por exemplo, já parece apontar para a realocação subversiva do discurso do *Tô de Graça* em relação ao senso comum do subúrbio, aqui encarado como sistema cultural, nas palavras de Geertz, como “um

corpo organizado de pensamento deliberado” (GEERTZ, 2014, p. 79). Paulo Victor Leite Lopes, em etnografia realizada em uma favela do Rio de Janeiro, comenta sobre a necessidade de controle e performatização de comportamentos masculinos quanto à sexualidade para evitar confrontos de violência física e simbólica, principalmente em uma favela dominada pelo tráfico de drogas. Narrando uma das cenas, em suas palavras,

Ao sugerir que Cláudio “fingisse” que não “é” gay, Tiago recomendava que ele não desse “pinta”, que não apresentasse signos que permitissem identificá-lo como tal. O que se vê, portanto, não é o reconhecimento do (suposto) ato sexual como um problema, mas a necessidade de produzir uma disciplina sobre o corpo, conduzindo a uma certa regulação de uma performance desviante. Sob égide desse risco invisível e imprevisível, mas ao mesmo tempo constante, os sujeitos deveriam se precaver, elaborar uma performance de si que não produzisse (ou que, ao menos, reduzisse a possibilidade de) conflitos.

Em diferentes situações em campo essa tentativa de “autocontrole” se fazia notar: redução do tom da voz e imposição da mesma na conversa que mantínhamos, controle/evitação de piadas e brincadeiras enquanto passávamos em frente a boca etc. (LEITE LOPES, 2011, p. 47-48).

A ideia de controle/autocontrole dos corpos e comportamentos masculinos nas favelas, tomada como base do senso comum no sentido de Geertz (2014), parece ser invertido na medida em que, no programa de TV, Maico é exatamente assumido e compreendido pela família suburbana fictícia e pelo público que o assiste a partir do seu comportamento feminino, das “pintas que dá”, não havendo espaço para preconceitos de qualquer ordem. Nesse sentido, embora visualmente caricatural, ou seja, com elementos de caracterização de personagem voltados para o exagero, o tom hiperbólico parece surgir mais como uma propulsão discursiva que transgredir qualquer possibilidade de inferiorização ou ridicularização da personagem. Ao contrário, como resistência, a hipérbole da caracterização, associada ao discurso sem preconceitos e de acolhimento e empatia pela família e membros da comunidade no *Tô de Graça*, constroem uma inversão de associações. Se, antes, o subúrbio e as favelas (em geral áreas suburbanas) seriam avessos a corpos e comportamentos LGBTQIA+, o subúrbio do *Tô de Graça* demonstra a complexidade inexata dessa relação direta e projeta a relação de contiguidade positiva entre comportamentos considerados desviantes (VELHO, 1974) e os próprios subúrbios.

A observação das personagens e suas narrativas sinalizam a constituição representativa de personagens invisibilizadas pela dicotomia social da sociedade carioca, representando aqueles que estão à margem do comportamento tido como padrão. Paralelamente, se o suburbano é aquele que quebra protocolos (ALMEIDA, 2016), a quebra de protocolo que o programa apresenta é a da *não* aceitação de corpos e comportamentos LGBTQIA+ nas suas singularidades.

Outro exemplo da representação *desse* subúrbio em particular é o tema da abertura do programa, uma canção de nome *Mona Ostentação*, que conta com influência da melodia tecnobrega e que se mistura com uma letra que leva características do movimento que, tempos atrás, ficou conhecido com Funk Ostentação. Vale lembrar que o movimento do funk se caracterizava por letras que engrandeciam as conquistas materiais dos indivíduos suburbanos como se gritassem que também haviam chegado no lugar que até então sempre foi ocupado pelos mais abastados, ao mesmo tempo em que, ironicamente, símbolos burgueses são exatamente realçados como alvos de conquista, complexificando-se a relação entre a *suburbania* e uma burguesia, no caso, cariocas, visto que “[...] a apropriação material e simbólica confere à posse dos bens de luxo, além de legitimidade, uma raridade de segunda ordem que os transforma no símbolo, por excelência, da excelência” (BOURDIEU, 2007, p. 261). Dessa maneira, além de letras que bradavam? nomes de marcas famosas, os integrantes do movimento também faziam questão de aparecer com roupas de grife, relógios e joias de valor considerável.

Por um lado, o país experimentava momentos de euforia econômica e o poder de compra dos mais pobres havia aumentado e a circulação de bens materiais que eram símbolos do capitalismo

e agenciadores das relações sociais passaram a estar mais presentes da vida dos mais pobres, dos suburbanos consequentemente. Por outro lado, é possível inferir também que, embora haja resistência, a distinção de classes fica evidenciada (DAMATTA, 1997), pois, aqui, a construção do perfil de suburbano carioca busca se constituir de elementos simbólicos consumidos pelas classes mais abastadas, os quais permitiriam, em tese, a penetrabilidade dos suburbanos em uma esfera de sociabilidade diferente da expressa na *suburbania*, ao menos simbolicamente, o que reforça a partilha de uma comunidade de valores que se constrói dialeticamente entre a aquisição de bens de consumos específicos para reafirmar a possibilidade de adquiri-los, independentemente do seu preço de mercado, e a alocação desses bens como produtos *par excellence* representativos das classes mais ricas (BOURDIEU, 2007), o que, por definição, reifica a *suburbania* como classe “abaixo”.

Apesar dessa contradição inerente, a busca por bens e condições de existência diferentes pode ser lida na chave da resistência e reivindicações. Por conseguinte, vale salientar que a reprodução de hábitos de consumo objetiva uma representação social que parece culminar na busca por visibilidade:

A reprodução social é o fenômeno segundo o qual os princípios de distinção e modos de reconhecimento são assegurados. Essa reprodução não se limita aos fatos tradicionais econômicos, mas sobretudo explora as consequências da reprodução cultural.

O habitus é um conceito fundamental para entender a ideia de representações sociais em Bourdieu porque é o conceito que articula os dois elementos da oposição dentro da qual a ideia de representações aparece no pensamento filosófico e sociológico: as ideias e as práticas sociais. Se de um lado ele permite prever uma determinada maneira de agir, por outro ele é o lugar do “vago e do fluido” (BOURDIEU, 1990, p. 98), onde é possível o confronto entre a regra e o improviso. Em cada situação da vida cotidiana a realização destas disposições é diferente, já que ela se adapta à irregularidade do imprevisto (JUNQUEIRA, 2005, p. 153).

É nesse sentido que, já na canção de abertura, o programa *Tô de Graça* se coloca como um veículo que reitera o descolamento de seus personagens na medida em que eles entendem que a negociação da visibilidade também se dará por meio do consumo de bens, tendo em vista que sofrem com um rótulo de “sem educação”, “difíceis de lidar”, proposta efetiva e direta do programa que me foi informada em conversa com parte do elenco. Mesmo que para possuir alguns bens os suburbanos deixem de lado os cuidados com a residência e descuidem da alimentação, a ostentação na forma de diálogo é um método de agenciamento que lhes confere poder e meios para resistir e não apenas imitar o mais endinheirado por admiração ou desejo de sê-lo, mas com o reconhecimento de que eles, suburbanos, têm direito ao que desejam, independentemente da dificuldade financeira. Como é possível observar no trecho abaixo:

Na parede de casa não tem reboco  
Na geladeira ela não tem o que comer  
É na caixinha que ela guarda as suas roupas  
Mas tem um iPhone dividido no carnê  
Só usa marca, é Calvin Klein  
Dolce Gabbana, Cavalera e muito mais  
Mas na carteira tem nada não  
Ela é metida, mas não tem nem o do pão  
(Mona Ostentação, 2017)

Essa negociação não parece ser um mecanismo de fuga, mas de enfrentamento e encorajamento dos seus pares, com o *Tô de Graça* novamente colocando uma inversão discursiva de associações em xeque: se, normalmente, associa-se os suburbanos a uma imediata falta de



acesso a bens materiais e, pior ainda, a uma espécie de falta de direitos para possuir tais bens, já na abertura, a música inverte tal lógica, destacando que classe social e bens materiais, apesar de dificuldades financeiras, não são polos dissociados, denunciando, assim, preconceitos de classe. Consequentemente, o tom do programa desde a sua abertura parece ser

[...] esmiuçar [...] de que maneiras os recursos culturais funcionam tanto para forjar a aceitação do status quo e a dominação social quanto para habilitar e encorajar os estratos subordinados a resistir à opressão e a contestar ideologias e estruturas de poder conservadoras (FILHO, 2007, p. 21).

Destarte, a série de ficção parece sugerir uma visão de subúrbio longe de pasteurizações normatizadas pelas telenovelas brasileiras e pelo senso comum, mais próxima do domínio das experiências reais – e complexas –, construindo um caminho para um discurso sobre aceitação e ampliação de um modo de vida que confronta o *enquadramento normativo* (BUTLER, 2015). O subúrbio passa a ser então o lugar de possibilidades e moralidades que podem e devem ser vivenciadas publicamente em quaisquer áreas da cidade, levadas ao público pela TV. Assim, de acordo com um membro do elenco, “por que não posso me comportar como me sinto bem? Pois ninguém vai sufocar a voz daqueles que vivem com dificuldade e de maneira única”. Portando, depreende-se que o programa pode ser interpretado como uma reação à cisão e preconceitos sociais, ora velados, ora escancarados, existentes na sociedade carioca.

### **QUEM É VIVO NÃO ESTÁ MORTO!**

O primeiro episódio começa com os sons das ruas, um engarrafamento típico do Rio, naqueles em que vendedores ambulantes usam o espaço entre os carros como um corredor de comércio. Por entre buzinas e falas entrecortadas, surge Graça, acompanhada de sua filha Briti, segurando um saco cheio de latinhas e pedindo dinheiro aos motoristas. Com a mão na cintura e o cabelo desarrumado, pede para poder comprar leite sem lactose para seus filhos. Um dos motoristas abre o vidro de seu carro, dá-lhe 10 reais e diz que é para ela *arrumar seus dentes*. A resposta imediata da protagonista é: *eu não vou arrumar meus dentes não, quanto mais bonita eu fico, menos dinheiro eu ganho*.

Aqui, na primeira cena, o estereótipo do suburbano associado como feiura segue a mesma lógica da hipérbole abordada na caracterização de Maico. Em que pese a caricatura como feia, Graça é, ao mesmo tempo, retratada como uma mulher sexualmente ativa, interessada e que consegue relações sexuais com facilidade, de maneira que, embora a dicotomia subúrbio-feiura seja maximizada na representação caricatural das personagens, a associação subúrbio-feiura-inferioridade é rebatida discursivamente, com Graça sendo uma mulher absolutamente autônoma e sexualizada. Se o riso aparece pela caricatura em contraposição ao discurso tecido no programa, é exatamente para ressaltar a posição discursiva de crítica social contra o classismo e padrões estéticos, afinal o tom que pode levar ao riso pode ser encarado

como uma força boa, que pode mesmo ter um valor cognoscitivo, quando através de enigmas argutos e metáforas inesperadas, mesmo dizendo-nos as coisas ao contrário daquilo que são, como se mentisse, de fato nos obriga a reparar melhor, e nos faz dizer, eis, as coisas estavam justamente assim, e eu não sabia. (ECO, 1986, p. 530).

Nessa esteira, esmolar e catar latas são o emprego de Graça no primeiro episódio e aparentemente reforça o estereótipo do suburbano sempre carente e alheio ao que acontece de mais atual. Porém, a primeira cena já nos dá pistas de que há algo de diferente na pedinte. Entre pedidos de cinquenta centavos e dez centavos, ela justifica que o pedido pela esmola é para comprar leite para seus filhos. Contudo, ela não quer simplesmente um litro de leite, mas um litro de leite *sem lactose*. O pedido desperta os olhares curiosos de motoristas e ao perceber ela dispara: *Nóis é pobre e não pode tomar um leite sem lactose? Que nóis é pobre a gente tem que comer o*

*que? Macarrão com salsicha? Ovo estalado.* A colocação torna evidente, novamente, a lógica de inversão discursiva do programa, destacado a indignação de Graça sobre sua condição social estar atrelada a não poder consumir determinados alimentos. Graça continua: *Lá de casa nós é tudo vegano! Sabe o que é vegano? Os pessoal que não come carne! Lá de casa nem glúteo nós come.* Além disso, a pedinte chega a afirmar que quer uma geladeira *frost free*, de maneira que é razoável perceber que ela tem preferências claras sobre o que deseja consumir.

Ainda no trânsito, ela troca olhares com a passageira de um dos carros que prontamente fecha o vidro. Graça percebe que é Abgail, sua antiga patroa, esposa de um político corrupto, mãe ausente e uma empregadora que a maltratava. A edição das cenas acontece de maneira dinâmica e somos levados à comunidade onde a família vive. Caracterizada para que de imediato o telespectador perceba se tratar de uma favela, ficam evidentes as construções típicas representadas de maneira caricatural.

A caminhada pelo cenário e a saudação aos moradores precede a entrada em sua casa. Toda comunicação parece ser exercida num tom acima do normal, o que ajuda a reforçar, para além da caracterização hiperbólica proposital, o subúrbio do programa como o espaço para a demasia, maximizando as características dos subúrbios cariocas. Na sala de sua casa, a protagonista fica satisfeita pela chegada de sua geladeira *frost free* e diz para a filha que estava pedindo dinheiro para comprar outra. A cena revela o quanto é importante o bem material como mediador das relações sociais no universo da série, o que aparece como uma crítica implícita à mentalidade de que os suburbanos não podem consumir determinados bens. Aliás, o desejo novamente irrompe a sala da casa quando Graça comenta com sua filha que deseja viajar e fazer um cruzeiro e, além disso, trocar seu iPhone 7 por um modelo mais novo, de modo que sua filha a interpela demonstrando não entender o motivo dessas vontades, uma vez que a mãe sempre reclama de falta de dinheiro.

Momentos depois, Graça está de malas prontas pra fazer um cruzeiro e sai de casa para embarcar em sua viagem pela Baía de Guanabara. Contudo, recebe de Sarajane a notícia de que o navio em que iria viajar havia sido interceptado por um jatinho e que um político famoso e sua esposa, a antiga patroa de Graça, estavam a bordo do navio. O alívio cômico toma conta dela por não ter mais que conviver com a finada patroa e introduz o tema da relação entre patroas e empregadas domésticas, novamente subvertendo a lógica do senso comum: seus filhos dizem que estão com fome e reclamam de não mais terem uma empregada para cozinhar. Este fato retoma a ideia de discurso de inversão, uma nuance que coloca a família suburbana um pouco distante da imagem pasteurizada das telenovelas, uma favelada com empregada doméstica.

No meio do episódio, e entre os cortes dinâmicos que expõem as ladeiras da comunidade, alguém bate à porta da protagonista que toma um susto. É sua antiga patroa toda molhada, pois veio nadando pela Baía de Guanabara. A relação das duas é exposta à medida que os filhos especulam sobre a mulher que está no meio da sala de casa. Graça fala que não pode abrigá-la em sua casa, uma vez que pode ser perigoso, visto que ela é uma foragida. Abgail tenta abraçar a antiga empregada, sendo repelida em virtude do tratamento com xingamentos que a ela dispensava. O episódio em seu mote central revela o núcleo da trama como um espaço que parece se rebelar contra a hierarquia. Nesse sentido, a necessidade de ostentação já discutida aparece no bate papo e Graça informa que hoje possui plano de saúde com quarto particular e serviço de helicóptero. Usada como laranja, a ex-patroa agora pede abrigo, ou seja, precisa da ex-empregada e insiste em lembrar momentos do passado para comover e alcançar o reconhecimento por algo que acredita ter na vida de Graça.

De acordo com Maria Claudia Coelho, no tocante à troca de presentes, a autora destaca a presença de uma “tensão entre as dimensões obrigatória e espontânea da experiência individual, expressa na vivência das emoções e na oferta/recebimento de dádivas materiais” (COELHO, 2003, p. 341), ao mesmo tempo em que, no cenário específico das trocas entre patroas e empregadas, informa sobre “a importância atribuída pelas patroas à demonstração, pelas empregadas, de *gratidão* pelo objeto recebido, e que entrava em flagrante contraste com a recusa destas em sentir-se gratas” (COELHO; REZENDE, 2010, p. 92).

Nesse sentido, Abgail, a antiga patroa, parece esperar o sentimento de gratidão da antiga funcionária que não corresponde à sua expectativa, visto que

O modelo ideal dessa forma de troca parece ser assim, para as patroas, um objeto material de troca de um sentimento – a gratidão. A “boa empregada” é aquela que demonstra estar agradecida sem fazer qualquer esforço para retribuir no plano material. Ora essa “gramática” parece contrariar o modelo da troca esboçada por Mauss, em que a retribuição é não só desejada como obrigatória (COELHO; REZENDE, 2010, p. 93).

Se a relação está inicialmente estabelecida com Abgail sendo a patroa e esperando a gratidão da empregada Graça, o recurso de inversão discursiva do programa modifica a relação hierárquica inicial na medida em que Abgail passa a ser empregada de Graça para fugir da polícia, escondendo-se na casa da agora patroa. Embora a inversão seja efetiva com a troca inusitada de papéis sociais, o tom é mais incisivo na medida em que Abgail não receberá nada pelo trabalho e, mais ainda, que Graça não deve nenhuma gratidão, tal qual previsto por Maria Claudia Coelho (2006), ao passo que Abgail passa a ter que agradecer constantemente pelo trabalho – e não por presentes – e esconderijo. A inversão aqui se dá, assim, menos pelo conteúdo da relação e mais pelos polos da mesma, metáforas de uma inversão hierárquica entre Zona Sul e subúrbio cariocas, visto que, agora, Abgail, que chamava o subúrbio de *rascunho do inferno*, torna-se empregada e tem que agradecer o favor de Graça de abrigá-la, invertendo-se hierarquias e cenários sociais.

Paralelamente, a crítica parece ir além. A mensagem reforça o lugar subjugado ocupado pela classe das empregadas domésticas que não possuem nenhuma valorização e parecem seguir invisíveis aos olhos de suas empregadoras. A decisão de tornar Abgail uma empregada doméstica sem remuneração parece figurar como uma espécie de resposta a todos que tratam seus funcionários de maneira desumana e uma resposta negativa à servidão que parece ter marcado a vida de Graça quando era empregada, ao ponto de ter pedido demissão. Assim,

Vimos, com Simmel, que a gratidão tem um “gosto de servidão”. Para ele, sentir-se grato seria a expressão emocional da aceitação de uma impossibilidade de retribuir, o que colocaria o receptor numa posição de inferioridade hierárquica. Receber um presente sem esforçar-se por retribuir e, além disso, demonstrar-se grata seria assim aquilo que, aos olhos das patroas, dramatizaria a aceitação pela empregada de seu lugar de submissão em uma relação marcada pela hierarquia (COELHO; REZENDE, 2010, p. 93).

Dessa forma, com a troca dos polos das relações, com ex-patroas tornando-se empregadas, a inversão discursiva do programa propõe a metáfora mais ampla de que suburbanos podem ser patroas/patrões e que podem consumir o que quiserem. Surge, portanto, um subúrbio que, exagerando – não omitindo – estereótipos televisivos, passa a questionar a lógica social de classificação dos subúrbios e suburbanos cariocas, iluminando, portanto, pela caracterização hiperbólica das personagens e pelo humor, desigualdades sociais e classificações sociopolíticas preconceituosas.

Por fim, o primeiro episódio cumpre seu papel de apresentar os personagens centrais da trama e prima por delinear a visualidade própria de subúrbio carente de aparelhos do Estado, porém rico de significados que parecem em sua estreia abrir caminho para uma quebra de protocolos hierárquicos que puderam ser observados pelos discursos e negociações realizadas pelos desenhos cênicos e pela performance de inversão dos quadros pré-determinados socialmente pelo mote central da relação de sua protagonista com sua ex-patroa, e no tocante à sexualidade de Maico. O programa *Tô de Graça*, que em suas primeiras cenas parecia repetir a fórmula do subúrbio “lugar comum” das representações televisivas, mostra-se um espaço para uma ressignificação do subúrbio que até então parecia comedido na tela da TV, agora gritando em um tom mais alto que o suburbano carioca tem uma maneira própria de existir e resistir, subversiva de lógicas e classificações classistas do senso comum.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Vitor. *Suburbano da depressão: causos, contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.
- BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/Ed. da Unesp, 1998.
- COELHO, Maria Claudia. Dádiva e Emoção: obrigatoriedade e espontaneidade nas trocas materiais. *RBSE*, João Pessoa, v. 2, n. 6, p. 335-350, 2003.
- COELHO, Maria Claudia; REZENDE, Claudia Barcellos. *Antropologia das Emoções*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ECO, Humberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Saber Local*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1975.
- GUIMARAES, Roberta Sampaio; DAVIES, Frank Andrew. Alegorias e deslocamentos do “subúrbio carioca” nos estudos das Ciências Sociais (1970-2010). *Sociol. Antropol.* [online], v. 8, n. 2, p. 457-482, 2018.
- JUNQUEIRA, Lília. A noção de representação social na sociologia contemporânea. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 10, n. 18/19, p. 145-161, 2005.
- LOPES, Paulo Victor Leite. *Sexualidade e construção de si em uma favela carioca: pertencimentos, identidades, movimentos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- MATHEUS, Letícia Cantarella. A Hierarquia dos espaços na fanpage “Suburbanos da Depressão”. *Comun. Mídia Consumo*, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 164-193, 2019.
- MOURA, Vagner Aparecido de. *A capa da invisibilidade enviesada nas relações raciais da sociedade brasileira contemporânea*. *Extraprensa*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 31-42, 2011.
- PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 26-67.
- VELHO, Gilberto. *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

## FICHA TÉCNICA DO EPISÓDIO:

Título Original: Tô de Graça

Título do Primeiro Episódio: Quem é vivo não está morto!

Direção: Marco Rodrigo

Elenco Principal: Rodrigo Sant’Anna, Andy Gercker, Evelyn Castro, Isabelle Marques, Roberta Rodrigues, Eliezer Motta, Ernani Moraes, Estevam Nabote, Flavia Garrafa.

Gênero: Humor

Ano de Lançamento: 2017  
País: Brasil

Recebido em abril de 2021  
Aprovado em agosto de 2021