

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

CELIA CRISTINA TORRES

**REPRESENTAÇÕES DO NEGRO EM *CIDADE DE DEUS*:
UMA ANÁLISE DESCRITIVA DE QUATRO
PERSONAGENS DO FILME**

**SÃO PAULO
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CELIA CRISTINA TORRES

**REPRESENTAÇÕES DO NEGRO EM *CIDADE DE DEUS*:
UMA ANÁLISE DESCRITIVA DE QUATRO
PERSONAGENS DO FILME**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz

**SÃO PAULO
2008**

FICHA CATALOGRÁFICA

T644

Torres, Celia Cristina

Representações do negro em Cidade de Deus: uma análise descritiva de quatro personagens do filme / Celia Cristina Torres. – 2008.

122f.: il.; 30 cm.

Orientador: Rogério Ferraraz.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2008.

Bibliografia:

f.117-122.

1. Comunicação Social. 2. Cinema brasileiro contemporâneo. 3. Cidade de Deus. 4. Formas de representação. I. Título.

CDD 302.2

CELIA CRISTINA TORRES

**REPRESENTAÇÕES DO NEGRO EM *CIDADE DE DEUS*:
UMA ANÁLISE DESCRITIVA DE QUATRO
PERSONAGENS DO FILME**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovada em ----/-----/-----

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno

Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Rogério Ferraraz, meu orientador, pela paciência e dedicação que foram necessárias para a realização desse trabalho.

Às professoras Bernadette, Maria Ignês, Sheila, Nilma e Sênia que muito me incentivaram e me ajudaram na condução desta pesquisa.

Aos professores Vicente, Vadico e Gelson que me indicaram caminhos que poderiam ser percorridos.

Agradeço igualmente aos professores Jofre Silva e Rosane Preciosa.

À professora Flávia Cesarino Costa por ter contribuído valiosamente na minha Banca de Qualificação.

A todos os docentes dos Programas de Mestrado em Hospitalidade e Programa de Mestrado em *Design*.

Aos meus irmãos (Nelson e Mauro), minha cunhada Patrícia e principalmente a minha mãe Teresa, agradeço pelo amor e compreensão por meus momentos de ausência.

Aos meus amigos e amigas (Betinha, Chris, Margareth, Sheila, Regina, Rosana, Cris, Kiki, Priscila, Jorge, Júlio e Luciano).

A todos os funcionários da Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Aline, Andreia, Fábio e Gabriela, e especialmente à professora Marisa Forghieri, nossa Diretora, Luiz Fernando, Marcos Brandão, Daniel Madrigal e Alessandra Carvalho pela paciência e compreensão, além das idéias para compor o trabalho.

Aos colegas do mestrado, pela colaboração, incentivo e descontração: Waleska, Sueli, Mara, Maurício e tantos outros amigos que fui angariando durante essa jornada.

À Universidade Anhembi Morumbi pela bolsa oferecida que proporcionou o meu aprimoramento acadêmico profissional.

*“Ninguém nasce odiando outra pessoa
pela cor de sua pele, ou por sua origem, ou sua religião.
Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se elas aprendem a odiar,
podem ser ensinadas a amar...”*

Nelson Mandela

RESUMO

Esta dissertação pretende abordar, dentro da perspectiva da comunicação contemporânea, algumas questões sobre as formas de representação do negro no cinema brasileiro contemporâneo, buscando verificar o que o cinema atual mantém ou não de herança do cinema realizado em outras épocas. Para tanto, escolhemos como objeto de análise o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, obra que, mesmo com uma concepção estética cinematográfica próxima da publicidade e do videoclipe, faz uma denúncia social, narrando de forma contestadora o crescimento do tráfico de drogas nas favelas cariocas. Esta pesquisa objetiva, de modo mais específico, a análise descritiva de quatro personagens centrais de *Cidade de Deus*, a saber: Buscapé, Zé Pequeno, Bené e Mané Galinha. A escolha de tais personagens justifica-se pelo fato de todos os atores serem negros e possuírem destinos diferentes dentro de uma narrativa que privilegia o contexto social como eixo principal de sua produção e não a raça das personagens. Através da análise, verificaremos se a representação do negro no filme é ou não baseada em estereótipos convencionais do negro, descritos por autores como Joel Zito Araújo, Jefferson De e João Carlos Rodrigues. O método de análise fílmica utilizado apóia-se nos estudos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a relação de arquétipos para filmes de ficção descritos por Vogler me permitiu entender a construção de personagens e quais seus desdobramentos dentro das narrativas, além de autores como Robert Stam e Ella Shohat que me forneceram subsídios necessários para o andamento da pesquisa. A tentativa deste trabalho é mostrar outro olhar para a análise da representação do negro no audiovisual brasileiro, evidenciando que não existe apenas um viés analítico, uma vez que outros modos também são possíveis. Para tanto é necessário que haja um esforço em querer apresentar visões positivas para a compreensão da raça negra e de suas novas formas de representação.

Palavras-chave: Análise de filme; Cinema brasileiro contemporâneo; *Cidade de Deus*; Formas de representação; Negro.

ABSTRACT

This dissertation intends to approach, inside of the communication contemporary's perspective, some questions about of the african american's representation in the contemporary Brazilian cinema, searching to verify what the current movie keeps or not inheritance of the cinema carried through at other times.

Such a way, we choose as analyses object from Fernando Meirelles's *Cidade de Deus* (City of God) (2002) film, moviemaker that, even with a cinematographic esthetic conception next to the publicity and video-clip, it makes a social denunciation, telling of contest form the growth of the traffic of drugs in the "carioca" slum.

This research objective, in more specific way, the descriptive analysis of four central personages of *Cidade de Deus* (City of God), namely: Buscapé, Zé Pequeno, Bené and Mané Galinha. The choice of such personages justifies for the fact of all the actors to be black and possess different destinations inside of a narrative that privileges the social context as main axle of its production and not it race of the personages. Through the analysis we will verify if the representation of the black in the film or is not based on described conventional models of the black for authors as a Joel Zito Araújo, Jefferson De and João Carlos Rodrigues. The method of analysis used support in the studies of Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, the relation of models for films of fiction described for Vogler allowed to inside understand the construction of personages and which its unfolding of the narratives, beyond authors as Robert Stam and Ella Shohat whom subsidies me to supplies necessary the course of the research. The attempt of this work is to show one another look for analysis of the representation of the black in the audio-appearance Brazilian, evidencing that does not exist only one analytical bias, a time that other ways also are possible. For in such a way it is necessary that it has an effort in wanting to present positive visions for the compression of the black race and its new forms of representation.

Key-words: Analysis of film; Brazilian's contemporary cinema; *Cidade de Deus* (City of God); Forms of representation; Black.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1	35
Figura 2	36
Figura 3	37
Figura 4	38
Figura 5	40
Figura 6	42
Figura 7	48
Figura 8	49
Figura 9	49
Figura 10	54
Figura 11	55
Figura 12	56
Figura 13	57
Figura 14	58
Figura 15	59
Figura 16	60
Figura 17	61
Figura 18	61
Figura 19	62
Figura 20	63
Figura 21	65
Figura 22	67
Figura 23	68
Figura 24	78
Figura 25	79
Figura 26	80
Figura 27	81
Figura 28	81
Figura 29	82
Figura 30	83

	Pág.
Figura 31	83
Figura 32	84
Figura 33	85
Figura 34	85
Figura 35	86
Figura 36	87
Figura 37	88
Figura 38	89
Figura 39	89
Figura 40	90
Figura 41	91
Figura 42	92
Figura 43	98
Figura 44	99
Figura 45	100
Figura 46	101
Figura 47	102
Figura 48	103
Figura 49	104
Figura 50	105
Figura 51	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
1. BUSCAPÉ, <i>o fotógrafo</i>	35
1.1. Buscapé e o arquétipo negro	51
2. ZÉ PEQUENO, <i>o feioso do mal</i>	54
2.1. Zé Pequeno e o arquétipo negro	74
3. BENÉ, <i>o cara mais gente fina</i>	77
3.1. Bené e o arquétipo negro	96
4. MANÉ GALINHA, <i>o bonitão do bem</i>	98
4.1. Mané Galinha e o arquétipo negro	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

Em 2002, Fernando Meirelles, diretor, e Bráulio Mantovani, roteirista, basearam-se no romance de Paulo Lins (1997), *Cidade de Deus*, para realizar o filme homônimo que se esforçou em mostrar a ascensão do tráfico de drogas nas favelas cariocas.

Com o propósito de representar a realidade social e econômica, o filme *Cidade de Deus*, assim como o livro, apenas com algumas adaptações acerca dos personagens e de algumas situações vividas, traz uma discussão sobre o envolvimento de jovens com as questões da periferia e dos grandes centros urbanos, o choque cultural entre adolescentes vindos de classes sociais diferentes, além do tráfico de drogas e da sobrevivência em meio a uma guerrilha urbana.

Outra questão apresentada no filme, que também rendeu críticas aos seus idealizadores, foi a questão do negro. Como em toda obra de ficção, em uma narrativa fílmica tradicional, existem protagonistas e antagonistas: em *Cidade de Deus*, o protagonista da história é o próprio local, portanto os “papéis principais” ou de antagonistas foram destinados a atores negros e, em sua maioria, não profissionais. Para alguns críticos e pesquisadores, a atuação de atores negros em um filme que conta a história da evolução do tráfico de drogas em uma favela carioca, onde ocorrem muitas mortes, é um bom argumento para poder relacionar a criminalidade à raça dos bandidos e fazer com que isso se torne uma ofensa à comunidade negra.

Assim, a estética, através da qual esses assuntos foram abordados no filme, rendeu várias polêmicas na mídia. A pesquisadora e crítica de cinema Ivana Bentes (2002) cunhou a expressão “cosmética da fome” em oposição ao manifesto “da estética da fome”, criado por Glauber Rocha que, em 1965, analisava uma forma de expor a miséria, defendendo a ideia de que o filme tinha que ser realista o suficiente para agredir a percepção e fazer refletir a violência social.

Ivana Bentes acredita que todo o cenário de carência, criado para explorar o tema da pobreza e da violência no filme, visa ao espetáculo “bom de se ver” e não para se refletir. Ela questiona que, em nenhum momento, há referência aos contextos sociais vivenciados na época, como, por exemplo, o regime militar, além de todas as atrocidades cometidas nos filmes serem suavizadas com pitadas de humor.

Nas pesquisas realizadas por Ivana Bentes, nota-se a existência de uma aproximação entre a pobreza e o negro. No entanto, a questão social da pobreza não está ligada à cor ou à raça do ser humano. Primeiro, é necessário definir o que é ser pobre. Evidente que em um país como o Brasil, que tem a segunda maior população de afro-descendentes do mundo, perdendo somente para Nigéria, chega-se à conclusão de que a maioria dos nossos pobres é negra. Toda essa discussão levantada por Ivana Bentes nos remete, por exemplo, à questão do *Blaxploitation*, que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, como resultado da Campanha dos Direitos Civis dos negros que começavam a despontar como um mercado promissor. Os filmes da *Blaxploitation* eram cheios de clichês e traziam os negros para as telas carregados de estereótipos, ora eram apresentados como marginais, ora como heróis, salvadores do mundo; já as mulheres, em geral, eram demasiadamente sedutoras. Esse movimento foi alvo de muitos ataques, alguns alegavam que se fazia exploração dos estereótipos negros, outros defendiam a forma de atuação, pois viam ali a única forma de representação e participação do negro nessa área da sociedade.

No Brasil, foram muitas as lutas dos negros em busca de uma representação não estereotipada. Autores e diretores como Jefferson De e Joel Zito Araújo realizaram trabalhos e pesquisas nessa área. Jefferson De, em 2000, lançou o manifesto Dogma Feijoadada que foi a reunião de 12 diretores negros para mudar a imagem difundida do negro no cinema brasileiro, considerando, entre outras coisas, que o filme teria que ser dirigido por realizador negro brasileiro, além da proibição de haver personagens estereotipados negros (ou não).

O manifesto foi absorvido pela imprensa e gerou polêmicas na época, o que possibilitou aos integrantes do grupo se tornarem diretores de filmes de longa-metragem.

Joel Zito Araújo, por sua vez, lançou o livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, em 2000, e o documentário *A negação do Brasil*, em 2001, questionando os estereótipos sobre o negro e a estética racista da telenovela brasileira. Baseado em um modelo americano de estereótipos, Joel Zito Araújo faz alusões aos que aparecem no mesmo formato dentro do cinema brasileiro.

Este tipo de estudo parece esquecer que, a partir de meados da década de 1950, os eixos temáticos dos filmes brasileiros começaram a girar, principalmente, em torno dos problemas sociais do país, e essa temática foi herdada também pelo cinema contemporâneo. Os filmes desenvolvidos anteriormente àquele período, em especial as chanchadas, eram geralmente estruturados a partir de roteiros esquemáticos em que sobressaíam as cenas cômicas e musicais oriundas do teatro de revista. Este formato de filme também fazia certa crítica social ao país, entretanto, a forma de abordagem era mascarada pelo uso constante daquelas cenas. O foco não estava na discussão social e política, mas na criação de obras de entretenimento de forte apelo popular.

Em 2005, Joel Zito Araújo lançou o filme *Filhas do Vento* que conta a história de duas irmãs Cida (Ruth de Souza) e Maria D'Ajuda (Léa Garcia) que estão afastadas uma da outra há 45 anos, devido a um incidente amoroso e familiar que marcou a juventude e a vida das duas personagens. Com a morte do pai, Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves), que havia expulsado Cida de casa, as duas voltam a se encontrar. Cida tornou-se uma mulher solitária. Fez carreira de atriz atuando em cinema e em telenovela, mas, apesar do talento, não teve o reconhecimento merecido. Maria D'Ajuda nunca saiu do interior, cuidou do pai até a morte. Parece ter nascido para amar e cuidar dos outros, mas nunca conseguiu desenvolver nenhuma identidade profissional – o inverso da irmã atriz. Casou-se uma vez e depois teve vários filhos de companheiros

diferentes. Sua família é uma típica família brasileira do interior, cheia de filhos, sobrinhos, netos e agregados. No entanto, uma de suas filhas, Dorinha (Danielle Ornellas), a que ela mais admira pela persistência profissional e talento artístico, é a única que despreza o amor da mãe.

Na segunda fase do filme, Selminha (Maria Ceiça), tenente da Marinha, que tem um relacionamento amoroso com o único personagem branco do filme (Jonas Bloch). Em certo momento, ela engravida do amante e provoca um aborto; a atuação da atriz nesse papel, considerando-se os mesmos conceitos analíticos da maioria dos críticos e pesquisadores, de acordo com João Carlos Rodrigues (2001), se encaixaria dentro do estereótipo de Mulata Boazuda que reúne características relacionadas à beleza, vaidade, sensualidade e impetuosidade.

No entanto, algo ficou suspenso no filme, pois não é clara e nem de fácil compreensão a mensagem subliminar existente na obra, pois um autor que escreve e critica os estereótipos do negro no cinema acaba realizando um filme baseado em estereótipos convencionais.

Essa forma de atuação de Joel Zito Araújo, como diretor, nos remete ao cinema realizado na década de 1950, no momento em que o negro tornou-se um atuante social, deixou de ser um personagem representado e passou a dirigir pessoas que o representavam. Entretanto, isso, por si só, não representou uma mudança nas formas de representação e nas imagens de estereótipos com que os negros eram tratados. Haroldo Costa, por exemplo, diretor negro que fez parte do Teatro Experimental Negro – TEN, quando teve em suas mãos a direção do filme *Pista de Grama* (1958), atribuiu ao negro o mesmo papel estereotipado com que era apresentado na época.

É importante afirmar que Joel Zito deu um importante passo para a afirmação do negro no audiovisual no Brasil; em apenas um filme ele conseguiu reunir um elenco de atores negros em que os papéis a eles destinados fugiam do estereótipo de escravos, malandros etc. Entretanto, como tantos outros filmes de ficção, permitiu outros tipos de análise referente à representação do negro. A diferença entre *As filhas do vento* e *Cidade de Deus*

é que Joel Zito produziu uma comovente história que narra problemas relacionados ao ambiente familiar, enquanto Fernando Meirelles e Bráulio Mantovani trouxeram para as telas um assunto polêmico de alcance social e político que causa desconforto no público.

O que deve ser levado em consideração é que todos os pesquisadores mencionados merecem reconhecimento pelas pesquisas realizadas, porém, a linha de atuação deles está voltada prioritariamente para a área sociológica. Não se devem realizar análises baseadas somente nos aspectos negativos em relação à historicidade da imagem do negro, através de perspectivas marcadamente sociológicas e ideológicas.

João Carlos Rodrigues (2001), em seu livro *O negro brasileiro e o cinema*, faz um estudo sobre os personagens negros e mestiços do cinema de ficção, relatando uma série de arquétipos e caricaturas, alguns de origem muito antiga e transpostos de outras artes, como a literatura, por exemplo. Os arquétipos apresentados por João Carlos Rodrigues possuem traços de personalidade que nos permitem fazer analogias com as entidades dos cultos afro-brasileiros. Rodrigues relaciona em sua obra doze arquétipos: os **pretos-velhos** – que são típicos da mescla de substratos culturais diversos ainda hoje existem na África Ocidental e sua principal função é manter a tradição oral das tribos por intermédio de contos, lendas e genealogias. Os pretos-velhos, de ambos os sexos, são entidades freqüentes no culto da umbanda, mas também o candomblé assinala muito de suas características (sabedoria, indulgência, dignidade); a **mãe-preta** – arquétipo tipicamente oriundo da sociedade escravocrata brasileira, onde tantas vezes o filho do sinhô branco era amamentado por uma escrava negra, foi muito celebrada em poemas sentimentais; geralmente, era apresentada como sofredora e conformada. No geral, sacrifica-se pelo filho branco, e, nem sempre é reconhecida; o **mártir** – fruto da escravidão. A tirania e o sadismo de alguns fazendeiros e feitores refletem-se na coleção dos instrumentos de tortura que ajudaram a sedimentar a sociedade brasileira. Tais excessos ficaram no imaginário popular e mitificaram suas vítimas, incorporando-as à mitologia local, assim como o Negrinho do Pastoreiro, no Rio Grande do Sul, e a Escrava Anastácia, no Rio

de Janeiro; o **Negro de Alma Branca** – representa o negro que recebeu boa educação e por meio dela é (ou quer ser) integrado na sociedade branca; o **Nobre Selvagem** – possui muitas qualidades como a dignidade, respeitabilidade e força de vontade. Não é conformista como Pai João (preto-velho), nem ambíguo como o Negro de Alma Branca. É um tipo muito reverenciado e bastante manipulado por intelectuais brancos e negros. O cinema nacional possui muitos personagens com essas características; o **Negro Revoltado** – variante belicosa do Nobre Selvagem; o **Negão** – a esse são atribuídos os apetites sexuais pervertidos ou insaciáveis, no candomblé possui características de Exu (sensualidade e violência). É um símbolo sexual ao inverso, e, algumas vezes, adquire características bissexuais ou mesmo homossexuais; o **Malandro** – na maioria das vezes apresentado como mulato, usa a típica indumentária malandrina (terno branco, chapéu de palhinha), e reúne características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de confiança de Exu, a instabilidade e o erotismo de Xangô, a violência e a sinceridade de Ogum, a mutabilidade e a esperteza de Oxóssi; o **Favelado** – de origem mais recente, o Favelado ainda não está inteiramente codificado como arquétipo; o **Crioulo Doido** – um personagem endiabrado, que faz trapalhadas e confusões, na Commedia dell’Arte seria o Arlequim, é o parente do bobo da corte; a **Mulata Boazuda** – companheira do malandro e sua equivalente no sexo feminino, reúne as mesmas características dos orixás. Em sua forma mais agressiva, pode adquirir as atitudes debochadas da Pomba-Gira; a **Musa** – tipo ainda pouco freqüente na arte brasileira, embora elaborado desde o século XIX. Não possui o erotismo vulgar da Pomba-Gira, pelo contrário, é pudica e respeitável. Doce e meiga, é algo puro no meio da desgraça; o **Afro-baiano** – é um tipo novo, em formação, mas que veio para ficar. Trata-se do cidadão brasileiro de pele negra que procura acentuar seus traços culturais africanos nas roupas, nos penteados etc.

Vale lembrar que Carl Jung empregou o termo arquétipos para designar antigos padrões de personalidade, que são uma herança compartilhada por toda raça humana. Segundo Carl Jung, *"Arquétipo" nada mais é do que uma expressão já existente na Antigüidade, sinônimo de "idéia" no sentido platônico.*

(p. 149). Da mesma forma, João Carlos Rodrigues pensou nos arquétipos negros, baseados em entidades de cultos africanos.

Já o termo estereótipo foi utilizado pelo jornalista e pensador americano Walter Lippmann, em 1922, para se referir a algumas características de pessoas pertencentes a determinados aspectos típicos, sejam eles físicos, culturais e/ou sociais. Atualmente existem inúmeras definições de estereótipo, mas todas elas apresentam em comum a noção de que o termo refere-se a crenças compartilhadas por um grupo social acerca de atributos (geralmente traços de personalidade) ou comportamentos costumeiros de certos grupos de pessoas. Os estereótipos podem ser positivos ou negativos e quando são muito fortes num grupo social até os membros do grupo-alvo tendem a aceitá-los. Conforme Jefferson De:

Estereótipos são valores, idéias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais. Não raramente eles dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe o estereótipo de interiorização. (DE, 2005, p. 28)

Os estereótipos são as imagens e os contatos que temos com os elementos que nos cercam no decorrer da vida, modelos sociais para representar aquilo que julgamos ser correto. Os estereótipos condicionam comportamentos, formas de falar, pensar e vestir, chegam a definir modas e tendências.

Frantz Fanon, 1967, afirma que a construção acerca das representações sociais, das minorias e do estabelecimento das relações sociais e culturais entre minorias e majorias não é consequência natural destes traços culturais ou físicos, mas, sim, são construções sociais circunscritas por forças de relação político-econômica.

A representação do negro na mídia brasileira pode ser dividida em três esferas: a primeira, privilegiando a imagem do negro passivo, centrada na sexualidade (corpo) e alegria (espírito); a segunda, relacionada à violência, criminalidade, revolta e marginalidade; e a terceira e, talvez, a mais atual, é a

que descreve a imagem do sujeito solitário, perdidamente “encaixado” num ideário “embranquecido”.

As representações também podem ser advindas do contexto contemporâneo, das relações sociais, das manifestações culturais e das relações econômicas vigentes, como também podem ter uma origem histórica, em outras civilizações, mitologias e religiões do passado que chegaram até a atualidade. Uma forma de representação religiosa do negro pode ser observada na maldição para o filho de Cam (*Gênesis*, 9, 18-27), a mesma que explica o surgimento da escravidão negra no início da humanidade. O fato é que, ao elaborar as representações, somos influenciados pela história, cultura e sociedade.

Realizar análises sobre as formas de representação do negro, esquecendo os fatos da contemporaneidade, da globalização, das novas formas midiáticas, sempre acarretará a associação às situações hierárquicas econômicas, religiosas, culturais e estéticas herdadas do Brasil colônia. Por isso, essa dissertação apresenta uma revisão desses conceitos, propondo uma análise nova que vislumbre o contexto contemporâneo.

Este trabalho trata, especificamente, do filme *Cidade de Deus* que parece fugir do tipo de representação dos estereótipos cunhados pelos pesquisadores apresentados nesta introdução.

A diferença de classes no filme *Cidade de Deus* está presente no isolamento da favela do resto da cidade. A partir da segunda parte do filme, momento em que Zé Pequeno torna-se o traficante mais temido do Rio de Janeiro, a câmera não sai do universo da favela, que, no filme, tornou-se uma espécie de campo de concentração, o que justifica, para muitos, a favela Cidade de Deus configurar-se como protagonista da história.

Cidade de Deus enfatiza, sim, a presença do negro, pois em algumas adaptações dos personagens do livro para o filme, o que era loiro ficou negro, como é o caso da namorada de Mané Galinha; no livro de Paulo Lins, ela é descrita como loira e no filme ela é interpretada por uma atriz negra (Sabrina

Rosa). Talvez essa transposição tenha sido proposital para evitar outros tipos de questionamento relacionado à escolha dos atores e de sua cor, além da atuação de cada um deles dentro da narrativa. O principal tema de *Cidade de Deus* é o tráfico de drogas. Em termos de raça, levando em consideração a cor da pele, da mesma forma que o negro no filme é o traficante, o branco é o consumidor, portanto, de acordo com o ponto de vista da maioria dos brasileiros, ele é quem financia o tráfico e nem por isso sua atuação foi evidenciada pelos críticos e pesquisadores.

O filme de Fernando Meirelles está para o cinema dos anos 2000 assim como *Rio 40 Graus* está para os anos 1950. Segundo Cléber Eduardo, *Cidade de Deus é o neto fashion, tatuado e cheio de piercing de Rio 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos*. Cada um deles reflete a realidade ao seu modo: enquanto *Rio 40 Graus* apresenta uma “realidade” próxima de nós, pois os garotos pobres e negros circulam entre a população nos estádios, nos parques, nos faróis, *Cidade de Deus* apresenta uma “realidade” longe de nós, pois eles estão imersos na própria Cidade de Deus fazendo-nos acreditar que aquilo é uma realidade distante, que é de um mundo que não nos pertence.

Cidade de Deus se passa em um único cenário, o conjunto habitacional de Cidade de Deus, zona oeste do Rio de Janeiro, construído com a intenção de abrigar os moradores de outras favelas que perderam suas residências com enchentes ou incêndios criminosos. Segundo Buscapé, o narrador-personagem da história, “*a rapaziada do governo não brincava, não tinha onde morar, manda para Cidade de Deus*”.

A história é dividida em três partes e é contada sob o ponto de vista de um narrador. A primeira parte do filme é situada no fim dos anos 1960, que mostra o início do conjunto habitacional, as cores quentes da primeira fase alternam entre os tons alaranjados e avermelhados, trata-se de uma fase ligada à terra, à conquista do espaço para moradia. Câmeras aéreas mostram novos moradores chegando para ocupar um lugar ainda em construção.

A segunda parte do filme se passa na década de 1970, as ruas já estão asfaltadas e os adolescentes moradores da favela curtem fumar maconha e

ouvir Raul Seixas. É nesta fase que o clímax da história acontece. A partir deste ponto há elementos suficientes para o desenvolvimento diferenciado dos personagens, além de situações necessárias para o desenrolar da narrativa.

A terceira, e também a parte mais tensa do filme, é situada no começo dos anos 1980 – é neste momento que estoura a guerra em Cidade de Deus, o que justifica a alteração na coloração das cenas, que ficam mais escuras, com tons mais fortes e sombrios. Os conflitos entre os personagens começam a ficar mais intensos, e o recurso do *flashback* é utilizado com mais frequência, sempre como forma de justificar o que está acontecendo no presente.

Esse trabalho propõe uma análise descritiva sobre os personagens principais que compõem o elenco do filme *Cidade de Deus*: **Buscapé** – narrador da história, em torno de quem tudo acontece, seu desejo é o elo entre os acontecimentos da narrativa, é um bom garoto que tem um sonho de ser fotógrafo; ainda na infância seu irmão foi morto por Zé Pequeno; **Zé Pequeno** – inicialmente apresentado como Dadinho, nos anos 1960, garoto pervertido que só pensava em fazer o mal; na segunda fase do filme torna-se Zé Pequeno e também o traficante mais temido do Rio de Janeiro, sua trajetória dentro do filme é marcada por sucessivas mortes, tudo que ele sabe fazer é matar; **Bené** – amigo inseparável de Zé Pequeno, bandido gente boa que distribui maconha e cerveja para todos, é ele quem dá apoio moral e físico nas empreitadas para que Zé Pequeno se torne um dos traficantes mais respeitados dentro da favela; **Mané Galinha** – cobrador de ônibus, que deseja ter um futuro fora da Cidade de Deus; após ter sua namorada estuprada e sua casa alvejada pelo Zé Pequeno, decide vingar-se.

A escolha de tais personagens justifica-se pelo fato de todos os atores serem negros e por possuírem destinos diferentes dentro de uma narrativa que privilegia o contexto social, como eixo principal de sua produção, e não a raça dos personagens. Através da análise, será verificado se a representação do negro no filme trata-se de uma representação baseada em estereótipos convencionais utilizados no cinema brasileiro de ficção ou se são estereótipos sociais que foram configurados de acordo com o meio social em questão.

O método de análise utilizado apóia-se nos estudos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, para quem:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, p. 15, 2006)

A análise descritiva dos personagens serve para evidenciar a importância de cada um deles dentro da narrativa, o seu desenvolvimento e se questões isoladas, como preconceito e discriminação racial, são fatores preponderantes para o desenrolar da trama.

Outra questão a ser observada, ainda acerca da representação do negro, é que a análise possibilitou notar que cada personagem descrito possui sua própria história dentro da história narrada, cada um deles possui seu clímax, seu ponto de maior desenvolvimento e de declínio enquanto personagem e esses acontecimentos permitem entender o quanto um personagem pode ser desfragmentado e recriado para dar sentido à trama. De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

... em estabelecer eles entre elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruí o filme ou o fragmento. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, p. 15, 2006)

Diante disso, ao final de cada capítulo buscar-se-á relacionar a análise dos personagens aos arquétipos de João Carlos Rodrigues, observando as relações de aproximação e distanciamento de tais arquétipos.

1. BUSCAPÉ, o fotógrafo

“Na Cidade de Deus é assim, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”

Figura 1



É com essa frase e também com essa imagem¹ que o personagem Buscapé, interpretado pelo ator Alexandre Rodrigues, inicia a narrativa do filme *Cidade de Deus*. De acordo com Leandro Saraiva (2002), Buscapé é um rapaz que procura se manter fora da influência do tráfico, é quem nos apresenta a evolução de Zé Pequeno, um dos traficantes mais temidos do Rio de Janeiro e do crime organizado na Cidade de Deus. Ele mantém distância dos fatos narrados, o que nos possibilita uma reflexão sobre eles.

Buscapé é o tipo de personagem conformado com a realidade em que vive, ele não luta nem contra e nem a favor do sistema, do tráfico de drogas. Ele vive entre os extremos de ser um bom rapaz e de se tornar um bandido, mas todas as suas tentativas para o crime fracassam, e ele simplesmente tira proveito da situação.

Buscapé, sem qualquer dramatização moralizante, oscila entre a vida legal e a contravenção. Suas tentativas de crime fracassam porque não consegue tomar suas “vítimas” como tais (eles, afinal, são “legais pra caramba”). Seus esforços como “otário” (trabalhador) também fracassam, e a câmera,

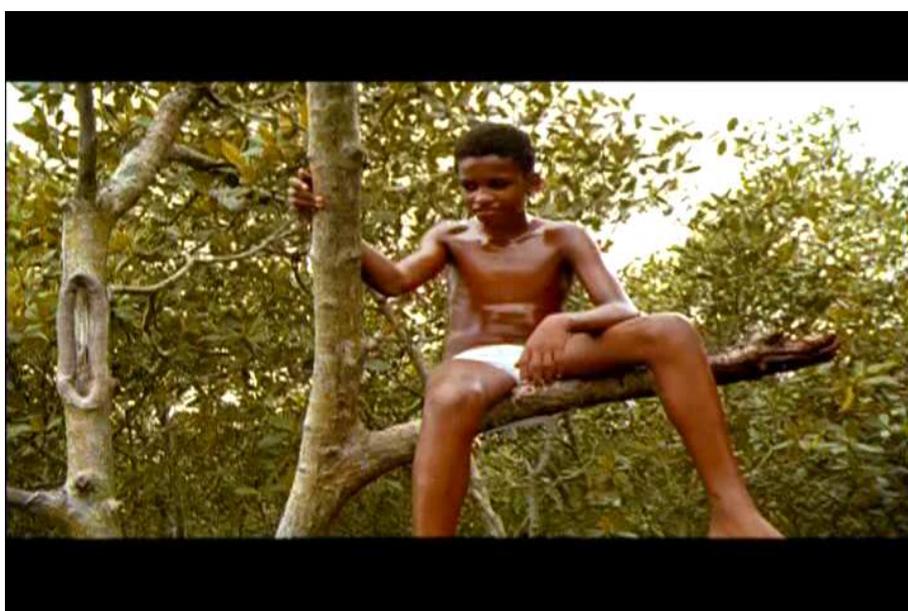
¹ Todas as imagens utilizadas nessa dissertação foram retiradas do DVD do filme *Cidade de Deus*.

que será seu passe para a vida regular, vem do jogo da bandidagem. (SARAIVA, p. 12, 2002)

Duas seqüências, logo no início do filme, permitem entender o modo de pensar e de agir de Buscapé.

A primeira é o banho no mangue, na primeira fase do filme, situado nos anos 1960, momento em que Buscapé e Barbantinho conversam. Barbantinho é o melhor amigo de Buscapé, os dois permanecem juntos até o final do filme.

Figura 2



Nesta cena, Barbantinho fala sobre seus sonhos profissionais, pretende ser salva-vidas; já Buscapé ainda não sabe o que gostaria de ser quando crescer, mas diz que não pretende ser peixeiro, porque peixeiro fede, e não pretende ser bandido e nem polícia porque tem medo de levar um tiro. Neste ponto da narrativa, podemos entender quais são as reais intenções do personagem, aqui neste ponto começa a ser construída sua identidade.

A segunda seqüência, não menos importante que a primeira, reforça a idéia de Buscapé não querer entrar para a vida de “bicho solto²”. Nessa primeira fase do filme *Cidade de Deus* existem alguns adolescentes que compõem o Trio Ternura, que realizam pequenos furtos na região, incluindo assalto aos caminhões de gás. Diante de uma possibilidade de mudar de vida,

² Nome utilizado pelos jovens do filme para se referir aos bandidos da época.

eles vão em busca de algo promissor e idealizam um assalto ao motel da região. Logo após o assalto no motel, Marreco, um dos integrantes do Trio Ternura, interpretado pelo ator Renato de Souza, irmão de Buscapé, aparece em casa com dinheiro que não lhe pertence; diante deste fato, o pai dos meninos briga, condena Marreco por essa atitude e coloca os dois garotos para trabalhar vendendo peixe.

Figura 3



Na cena seguinte, Marreco pega uma caixa para esconder a arma usada no assalto, Buscapé segura a arma e pergunta ao irmão se ele não tem medo de tomar um tiro. O irmão toma a arma e diz *“me dá essa merda aqui, Buscapé, isso aqui não é pra você ficá metendo a mão, não, você tem que estudá”* [...] *“eu tô nessa vida porque sou burro, você não, você é muito inteligente, você tem mais é que estudar”*, entre uma frase e outra do irmão, Buscapé completa: *“eu só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força”*.

O irmão que é bandido proíbe o outro, geralmente, o mais novo, de entrar para o crime; ele sempre cuida do irmão e da família, paga estudos e todas as demais necessidades da família. Fernando Meirelles e Bráulio Mantovani tiveram esse cuidado de fixar o personagem Buscapé em uma família, colocando-o muito próximo do Marreco, mostrando a cumplicidade e o cuidado do irmão mais velho.

A junção dessas cenas permite entender e compreender a personalidade de Buscapé, tais seqüências começam a delinear o formato do personagem.

Ao contrário dos outros personagens, Buscapé é um dos únicos que possui o clássico modelo de família, constituída por pai, mãe e filhos. Vale ressaltar, porém que a figura da mãe, Rosangela Rodrigues, na família, é meramente ilustrativa, aparecendo somente no momento em que os samangos³ invadem a casa de Buscapé em busca de vestígios sobre o assalto ocorrido no motel.

Figura 4



A presença desta personagem que, durante a seqüência, entrou muda e saiu calada, pode ser uma forma de justificar o que se tornou Buscapé, mais à frente no filme: apesar de aparecer, o personagem não fala, não recrimina, ao contrário do pai, interpretado pelo ator Edson Montenegro, que recrimina duramente e impõe castigo.

No filme *Cidade de Deus*, a figura da mãe, do amor materno, é quase extinta. Na terceira fase do filme, podemos notar uma singela participação “de mãe” que tenta afastar seu filho de más companhias, que é o caso da mãe do Filé com Fritas, interpretado pelo ator Darlan Cunha, que tem aparentemente oito anos e inicia sua vida no crime como uma espécie de *office-boy* da bandidagem. Filé com Fritas é o único garoto que, no momento de ser

³ Policiais corruptos.

batizado, de matar sua primeira vítima, apresenta compaixão e piedade, mas mesmo assim não deixa de fazê-lo, pressionado pelos colegas do bando.

Ao contrário de Buscapé, o personagem Filé com Fritas não segue a mesma trajetória, o personagem teve início na narrativa de mãos dadas com a mãe e terminou baleado em um dos becos da CDD⁴.

Logo após o assassinato de um dos integrantes do Trio Ternura, no final dos anos 1960, Buscapé demonstra sua intenção do que deseja ser quando crescer.

“Tudo que eu lembro do dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e uma máquina fotográfica, eu cresci parado na idéia de ter uma máquina fotográfica.”

O comentário de Buscapé fecha o ciclo dos anos 1960. Neste momento, um caminhão de gás passando pela rua traz ao público a próxima fase do filme com a seguinte frase;

“Com dezesseis anos, eu consegui comprar minha primeira câmera, mas como todo pobre, tive *que começar por baixo e comprei a câmera mais vagabunda do mundo*”.

Esta é uma fase do filme em que são utilizados muitos *closes*, começa a ocorrer congelamento de cenas, que mais parecem fotografias fechadas. As fotografias de Buscapé são parte integrante do filme, elas não fazem parte de um universo exterior ao filme, mas pertencem a ele. As primeiras cenas apresentadas mostram que Buscapé tem afinidade com a máquina fotográfica. Como ele é uma espécie de fotógrafo particular da turma, num dado momento ele vai tirar uma foto da galera da praia. Todos se posicionam e por último chega o Thiago, interpretado pelo ator Daniel Zettel, namorado da Angélica, interpretada pela atriz Alice Braga, a “cocota⁵” preferida de Buscapé. Ele, maldosamente, pede que Thiago chegue para trás no momento de fotografar e, no congelamento da cena, pode-se notar que tal pedido foi proposital, pois, assim, Thiago ficou com o rosto na sombra, sem a claridade necessária para aparecer na foto.

⁴ Abreviação do nome da comunidade Cidade de Deus.

⁵ Jovens de classe média do Rio de Janeiro, na década de 1960.

Figura 5



É neste momento do filme que Buscapé começa a ir de encontro com sua identidade, e tem início o maior conflito existencial do personagem, ir em busca de um sonho ou acomodar-se e entrar para a bandidagem. Nota-se que a segunda fase do filme fica em torno de uma máquina fotográfica.

Nesta segunda fase, Buscapé arruma emprego como fiscal no Makro, loja atacadista, fora da CDD. Na narração, Buscapé deixa bem claro que seu emprego é fora da favela, dando-nos a impressão de que, dentro da favela, não seria possível levar uma vida tranqüila longe da malandragem. O ambiente no qual a pessoa se insere exerce influência nas suas tomadas de decisões, sendo que os outros sempre irão julgá-la em razão do lugar de onde ela veio. Na situação a seguir, pode-se notar o preconceito relacionado aos moradores da CDD. Buscapé estava insatisfeito com a “vida de otário”, rotina de trabalhador e, por coincidência, os moleques do Caixa Baixa⁶, sem intenção, acabaram lhe prestando um favor, realizando pequenos furtos na loja do Makro. De acordo com Buscapé: *“o gerente achou que eu estava formado com os moleques do Caixa Baixa”*

No momento em que Buscapé discute com seu gerente, é evidente o preconceito relacionado a moradores da favela:

⁶ Meninos que ficavam fazendo pequenos furtos dentro da favela.

Gerente: *A gente dá oportunidade para essas pessoas da Cidade de Deus e eles não dão valor nenhum.*

Buscapé: *E meu fundo de garantia?*

Gerente: *Que fundo de garantia? Que fundo de garantia?*

Buscapé: *O filho da puta do gerente achou que eu estava formado com os moleques do Caixa Baixa. Fui pra rua sem fundo de garantia e sem indenização.*

Para o gerente do Makro, o problema com Buscapé está em ele ser um morador de periferia, o estigma mais pesado para o personagem é ser morador da CDD. Outra seqüência que mostra o preconceito da sociedade em relação aos moradores da CDD é quando um policial encontra um corpo de mulher nas proximidades da favela e, logo, sem nenhuma investigação, conclui que aquele tipo de crime só pode ter vindo de um morador da CDD. A confirmação da suspeita do policial é feita no momento em que há o corte da cena para o traficante batendo no responsável pelo crime, dizendo que este tipo de atitude é intolerável dentro da favela.

Os estigmas provocam na sociedade o pré-conceito relacionado a diversos aspectos sociais. Um morador de favela que se envolva com o mundo do crime, tráfico de drogas, de alguma maneira está cumprindo aquilo que foi esperado dele. Caso ele trace rumos contrários, envolvendo-se em projetos sociais ou mesmo tendo outra forma de ascensão dentro deste ambiente social em que ele foi criado, logo será visto como se estivesse fora do lugar. Por isso, alguns personagens do filme desejavam construir uma vida fora da CDD.

Após ser demitido, sem fundo de garantia e sem indenização, Buscapé observa os principais traficantes da CDD se divertindo com motocicletas e pondera que a honestidade não compensa. Diante disso, resolve entrar para o mundo do crime. Mas ele se esquece de que até para ser bandido é necessário ter talento e, em alguns casos, crueldade. Todas as suas tentativas de entrar para a vida do crime fracassam: primeiro, no assalto ao ônibus, o cobrador era legal pra caramba; logo em seguida, a tentativa de assalto na padaria, mas a jovem atendente, além de lhe parecer uma ótima oportunidade para perder a virgindade, também era legal pra caramba; até o turista paulista que, segundo

o próprio Buscapé “nenhum paulista é legal pra caramba”, não foi vítima de um aspirante a bandido. Na verdade, ele não quer, de fato, ser um criminoso, nem tem “talento” para isso. Trata-se de um personagem “do bem”, se assim se pode chamá-lo.

Figura 6



Buscapé está deitado em sua cama e o enquadramento da cena, com o personagem sendo focalizado de cabeça para baixo, nos dá a impressão de invadirmos o pensamento do personagem que, neste momento, é acordado com o som de um tiro que o leva em busca de seus objetivos. Ao acordar para a vida e se deparar com o tiroteio estabelecido dentro da CDD, Buscapé resolve novamente ir atrás de um emprego fora dali, e mais uma vez reafirma o seu desejo de se afastar daquele local. Neste momento, já fomos conduzidos à imagem de Buscapé dentro de uma Kombi, elogiando a foto de capa de um jornal. Enquanto ele elogia a foto, entusiasmado, mostrando-se entendido do assunto, há um corte da câmera para outros personagens, que ali fazem papel de figurantes, dois garotos que estão deitados sobre as pilhas de jornais, mostrando-se entediados com o fato de trabalhar, entregando jornal de madrugada. É o seu primeiro contato com o jornal e, de acordo com suas próprias palavras, “como todo bom profissional, eu comecei de baixo, entregando jornal”. Quando acabava o expediente, Buscapé, em vez de ir embora para casa, ficava no laboratório de fotografia do *Jornal do Brasil*.

Buscapé é eleito como fotógrafo oficial da turma dos cocotas, daí sua intimidade para elogiar as fotos do fotógrafo Rogério Reis do *Jornal do Brasil*. O fato de ter sido considerado fotógrafo oficial da turma rendeu a Buscapé a oportunidade de ficar frente a frente com o assassino de seu irmão Marreco. Um acontecimento gerou essa oportunidade: Buscapé está diante de Zé Pequeno, um dos traficantes mais temidos do local, com uma máquina fotográfica na mão, sua primeira experiência com uma máquina fotográfica semiprofissional; a tensão de Buscapé em estar diante de Zé Pequeno é notória, ele se atrapalha com a máquina, mas consegue um bom resultado, inclusive sugerindo à gangue poses e melhores enquadramentos para as fotos.

Zé Pequeno entrega o dinheiro para que Buscapé possa revelar as fotos. Ele, então, tira o filme da máquina e a devolve para o dono, Zé Pequeno, que, num gesto de bondade, talvez o único no filme, lhe entrega a câmera de volta, dizendo que é um presente, que essa atitude é em homenagem ao outro traficante que foi morto acidentalmente numa luta de corpos, em que a referida máquina é apenas um pretexto para o desenrolar da cena.

As fotos tiradas por Buscapé deveriam ter sido reveladas e entregues para os traficantes, entretanto, aproveitando a oportunidade de estar no laboratório de fotos do *Jornal do Brasil*, Buscapé guarda o dinheiro e, mais uma vez, se aproveita do dinheiro do tráfico; ele pede ao amigo para revelar as fotos, mas o amigo se nega, dizendo que aquilo pode complicar a vida dele. O fotógrafo Rogério Reis entra no laboratório e ouve o amigo negando o pedido de Buscapé. Ele aproveita que vai revelar suas fotos e pede para o garoto colocar as de Buscapé juntas. Nesse momento, Buscapé não se contém de alegria e faz um gesto característico do personagem durante a narrativa que é aquele sorriso cheio de vergonha, meio cabisbaixo. As fotos são reveladas e a jornalista Marina, passando diante da mesa de exposição, as observa atentamente. Um corte rápido já nos apresenta Buscapé na mesma cena do início desse capítulo, dentro da Kombi, esperando a parada para entregar o jornal. Os dois garotos continuam no mesmo lugar, entretanto a situação do personagem já muda, a foto de capa não é do Rogério Reis, e sim do Buscapé, suas fotos amadoras da gangue de Cidade de Deus encontram-se estampadas na primeira página do jornal.

O desespero de Buscapé é visível, ele entra na redação do jornal gritando, perguntando quem havia publicado suas fotos. No momento em que Buscapé vai em direção à sala de redação, a câmera filma o teto, as luzes do teto passam rápido, mostrando a agilidade de Buscapé caminhando em direção à redação; é a primeira vez no filme que o personagem de Buscapé é apresentado nervoso, algo vai acontecer, a mudança na atitude do personagem indica alguma nova intenção.

De frente com a autora da reportagem de capa, Buscapé fala sem parar, as atenções de todos ficam voltadas para aquela cena, todos querem saber o motivo que Buscapé teve para entrar daquele jeito no jornal, os repórteres se aproximam e descobrem que a foto amadora de Buscapé, na primeira página, é o motivo e começam a elogiá-lo por isso, dizendo que nenhum outro fotógrafo conseguiu entrar na favela para fazer fotos parecidas, e inclusive perguntam se ele já pensou em ser fotógrafo, ao que ele responde que sim. O que deveria ser uma briga torna-se uma oportunidade de emprego. A atitude de Buscapé ao entrar no jornal, falando alto, permite-nos entender que ele resolveu encarar a vida, não mais sendo passivo às decisões alheias, tanto que sua atitude naquele momento muda seu destino.

Quando Buscapé tem a oportunidade de trabalhar como fotógrafo no jornal, não é apenas pelo seu talento como fotógrafo e sim pelo fato de ser morador da CDD. Muitas favelas são comandadas por traficantes que estipulam leis e uma delas é evitar, ao máximo, estar em evidência. Além disso, é proibido roubar e matar dentro da comunidade, para que nem a polícia e nem a imprensa venham investigar o ocorrido. Isso também é claro na CDD, que parece ter um dono. De acordo com Aline Silva, é registrando a própria realidade subalterna que ele consegue emprego em um jornal.

Essa forma de conduzir a narrativa, mostrando a comunidade de Cidade de Deus de forma tão violenta e ameaçadora, fez com que moradores ilustres da comunidade se sentissem ofendidos com a realização do filme. O *rapper* MVBill afirma em entrevista para *Folha On-Line*, em agosto de 2002, que o filme *Cidade de Deus* não trouxe para a comunidade benefícios sociais e morais, ou seja, nenhum benefício humano, pois o filme exploraria a imagem

das crianças da CDD e aumentaria ainda mais o estigma que eles terão que carregar pela vida inteira.

A exploração das favelas por parte do cinema não é atual, outras obras cinematográficas foram inspiradas nos morros do Rio de Janeiro. Podem-se citar, como exemplo, as obras de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus*, 1955, e *Rio Zona Norte*, 1957, que foram consideradas marcos do cinema brasileiro. Tais obras tornaram-se uma referência cultural e política, o cinema deixou de ser apenas uma forma de entretenimento e passou a ser um instrumento de reflexão sobre os problemas sociais. *Rio 40 Graus* conta a história de cinco garotos negros que pertencem a uma favela do Rio de Janeiro e que descem o morro para vender amendoim nos pontos turísticos da cidade. Trilha seguida pelo segundo, não menos importante que o primeiro, *Rio Zona Norte*, que conta a história de um compositor de escola de samba, chamado Espírito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, que luta pela sua sobrevivência.

Quando o assunto a ser tratado em qualquer filme estiver relacionado a problemas urbanos, favelas e classes sociais, sempre surgirá a questão racial, devido à própria questão histórica. Como lembra Rogério Ferraraz, ao escrever sobre a atualidade de *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* e sua influência no cinema brasileiro contemporâneo: “A constituição étnica dos moradores dos morros e favelas do Rio continua sendo basicamente composta por negros ou mestiços” (FERRARAZ, 2001, p. 91). Por esse motivo, pesquisadores como Ivana Bentes e o próprio *rapper* MV Bill acabam vendo o filme *Cidade de Deus* com olhos desconfiados e, por vezes, preconceituosos.

Buscapé é o contrário do que se pode imaginar de um personagem que vive em meio a uma guerra e ao tráfico de drogas. Toda a narração do filme é criada para que o público tenha afeição por ele, através de toda sua sensibilidade e falta de jeito para o crime. No livro de Paulo Lins⁷, no qual foi baseado o roteiro para o filme, o personagem Buscapé não é de fundamental importância para os acontecimentos da história. Entretanto, no filme, isso é alterado com muita relevância. Buscapé realiza narração em *off* para falar

⁷ Autor do livro *Cidade de Deus*, no qual foi baseado o roteiro para o filme.

sobre todos os acontecimentos. Pode-se afirmar que Buscapé é um personagem neutro, um falso protagonista. Seu papel é ser um elo entre os acontecimentos: ele está dentro, mas ao mesmo tempo fora, não realizando julgamento moral, é assim sua trajetória dentro do filme *Cidade de Deus*. O estilo de narração utilizado por Buscapé assemelha-se ao que Aumont descreve como “A instância narrativa fictícia”, que é a narrativa interna à história e é explicitamente assumida por um ou vários personagens. Buscapé assume a narração da história desde a terceira seqüência de cena do filme, a partir do momento em que se vê encurralado entre os policiais e bandidos, e a partir daí segue com sua narração sem os julgamentos morais mencionados anteriormente.

O estilo de narração utilizado em *Cidade de Deus* foi repetido no filme *Tropa de Elite*, 2007, de José Padilha. O capitão Nascimento (Wagner Moura) realiza o mesmo tipo de narração em *off*, entretanto ele narra sua própria história, sua angústia particular entre viver ou morrer servindo ao BOPE. A história do filme acontece devido a sua existência, o motivo do filme é descobrir quem é o policial ideal para assumir o seu lugar. Essas prerrogativas fazem com que se torne inevitável não colocar sobre sua narração seu posicionamento referente à existência ou não do BOPE. Os dois filmes possuem características muito próximas, falam de problemas sociais que assolam a comunidade brasileira e fazem isso pelo viés do gênero policial. Porém, *Cidade de Deus* fala da ascensão do tráfico, já *Tropa da Elite* fala do combate a ele.

Algumas análises acham que o filme *Cidade de Deus* conta a história de um garoto pobre, negro, chamado Buscapé, quando na realidade é Buscapé que conta a história da Cidade de Deus, a formação do esquema do tráfico, os nomes, as atitudes, as causas: enfim, seu relato nos possibilita entender como tudo começou. Durante parte da história, Buscapé pode sumir por conta da guerra, mas o seu personagem cresce e tem a devida importância dentro da narrativa, sempre evidenciando que a história a ser contada não é dele e sim da CDD. Uma seqüência mostra claramente a separação entre a narração do personagem com a sua própria história; durante todo o filme, Buscapé quer perder a virgindade; no momento em que isso acontece, explora-se o espaço

off (fora do quadro), com uma penumbra para sugerir que Buscapé está se relacionando intimamente com a jornalista Marina. Ouve-se a narração em *off* do próprio Buscapé dizendo;

“olha só, não vou entrar nos detalhes da minha primeira experiência sexual não, porque do outro lado da cidade estava rolando outra cena de sexo muito mais importante para a história da favela”.

Buscapé transita entre os grupos sociais livremente, dá preferência à maconha com os amigos cocotas e à sua máquina fotográfica; sua forma de vestir, quando não está com uniforme da escola, assemelha-se à dos cocotas. Desde o início do filme, Buscapé mostra-se à margem das situações: quando está com oito anos e vê seu irmão ir assaltar os caminhões de gás, ele apenas observa, não participa e também não fala se é certo nem errado; e é assim que ele dá seqüência ao filme, sempre observando e narrando os acontecimentos da CDD, sem necessariamente estabelecer julgamentos.

Buscapé não tem a personalidade influenciável. Desde o início da narração, ele apresenta o medo de se tornar um bandido, porém, no momento em que ele tem a opção de se tornar um fotógrafo, ele mostra sua fragilidade perante a possibilidade de arrumar um emprego e acata os conselhos alheios. Envergonhado, topa registrar as cenas das gangues dentro da CDD. Nota-se que, até esse momento, ele passa por alguns conflitos de identidade, define no início da história o que não gostaria de ser, nem polícia nem bandido, mas diante das circunstâncias, vive no limite entre ser um bom moço e um bandido. É também no início da história que ele define o que gostaria de ser, fotógrafo, e vai atrás deste objetivo, perseguido durante toda a narrativa.

Identidade é a denominação dada às representações e sentimentos que o indivíduo desenvolve a respeito de si próprio, a partir do conjunto de suas vivências. A identidade é a síntese pessoal de si mesmo, incluindo dados pessoais (cor, sexo, idade) e atributos que os outros lhe conferem, permitindo uma representação a respeito de si.

Este conceito supera a compreensão do homem enquanto conjunto de papéis, de valores, de habilidades, atitudes, etc., pois compreende todos estes aspectos integrados – o homem como totalidade – e busca captar a singularidade do indivíduo, produzida no confronto com o outro.

A mudança nas situações sociais, na história de vida e nas relações sociais determina um processar contínuo na definição de si mesmo. Neste sentido, a identidade do indivíduo deixa de ser algo estático e acabado, para ser um processo contínuo de representações de seu “estar sendo” no mundo. É esse processar que acontece com Buscapé no decorrer do filme, mas mesmo assim ele se mantém do lado do bem, não porque ele não tenha coragem de querer tentar ser um bandido, mas pelo fato de acreditar que o crime não compensa.

O conceito de identidade surgiu no Iluminismo e veio tomando espaço na medida em que as discussões sobre individualidade aumentaram. No início, pensava-se em um “eu” monolítico e imutável; logo em seguida surgiu a idéia do sujeito que se estrutura a partir de relações interpessoais; por último, existe a concepção de indivíduo pós-moderno, na qual a identidade não é fixa ou permanente. A pessoa tem várias identidades e as “veste” de acordo com o papel a ser exercido em determinado momento. Nas últimas seqüências do filme, momento em que Buscapé já está fazendo aquilo com que ele sonhava, parece ter descoberto sua verdadeira identidade.

Em uma das últimas seqüências do filme, Buscapé registra a corrupção de perto. Ele tem em suas mãos o poder de denunciar a corrupção ou omitir os fatos e diante das possibilidades pondera que:

Figura 7



“se eu entregar só essa foto do bandido, eu consigo trabalho,

Figura 8



com essa daqui eu fico famoso, vai sair até em capa de revista.

Buscapé faz uma pausa e completa que “o *Pequeno nunca mais vai me encher o saco, mas e a polícia?*”. Nessa última seqüência, Buscapé torna-se o herói da história, ele percorre toda a favela correndo em busca da fotografia perfeita que vai direcionar o final do filme. E mais uma vez ele tira proveito da situação e confirma, assim, o que Leandro Saraiva escreveu: ele não luta nem contra e nem a favor do crime, ele simplesmente tira proveito das situações. Buscapé não tem intenção de ser um delator, ele apenas deseja trabalhar como fotógrafo.

Figura 9



E, curiosamente, no momento da seqüência em que a câmera focaliza a foto escolhida, estampada na primeira página do jornal, inicia-se a música “O caminho do bem”, de Tim Maia, gravada na fase em que ele estava ligado à Cultura Racional⁸, sugerindo que, além de ter optado pelo “bem”, ele foi totalmente racional ao escolher a foto que lhe renderia um bom emprego.

Buscapé é um rapaz negro, pobre e cresceu num ambiente hostil e de muita violência na favela Cidade de Deus. O personagem de Buscapé derruba o clichê de uma relação determinista entre pessoas pobres e criminalidade. Buscapé cresce na favela, não entra para o crime e torna-se fotógrafo.

O conflito de identidade de Buscapé é resolvido quando, ao escurecer da tela, sugerindo o final do filme, ouve-se sua narração dizendo: *“ah, eu esqueci de dizer, ninguém mais me chama de Buscapé, meu nome é Wilson Rodrigues, o fotógrafo”*.

⁸ A Cultura Racional nasceu no Rio de Janeiro em 1930 e possuía o nome de Tenda Espírita de São Francisco de Assis. Trata do conhecimento da origem do ser humano: de onde ele veio, como veio, por que veio e o retorno a sua origem, mostrando como o homem voltará ao seu estado natural de ser racional, puro, limpo e perfeito.

1.1. Buscapé e o arquétipo negro

Durante toda a análise realizada sobre o personagem, tomou-se cuidado para não mencionar sua origem étnica, pois isso não foi fator determinante para seu desenvolvimento social dentro da narrativa fílmica. Ao contrário de outros personagens, ele teve suas fraquezas, mas seguiu adiante.

De acordo com João Carlos Rodrigues, poder-se-ia pensar que o personagem Buscapé foi apresentado de forma estereotipada, pois além de negro, pertencia a uma periferia do Rio de Janeiro. O cinema brasileiro é freqüentemente acusado de apresentar personagens estereotipados, caricaturais como: o escravo, o sambista, a mulata boazuda. Esse formato de estereótipo se aplica a outro período do cinema brasileiro, aquele período em que o cinema não tinha uma conotação de denúncia social, o interesse naquela fase era apenas do entretenimento.

João Carlos Rodrigues (2001), em seu livro *O negro brasileiro e o cinema*, faz um estudo sobre os personagens negros e mestiços do cinema de ficção, relatando uma série de arquétipos e caricaturas, alguns de origem muito antiga e transpostos de outras artes, como a literatura, por exemplo. Os arquétipos apresentados por João Carlos Rodrigues possuem traços de personalidade que permitem fazer analogias com as entidades dos cultos afro-brasileiros, como, por exemplo, o preto-velho. Cultuado na umbanda, é apresentado como personagem secundário de filmes e romances e tem, na versão feminina, o seu equivalente na figura da mãe-preta, símbolo do sofrimento, aquela que amamentou o filho do branco.

Carl Jung empregou o termo arquétipos para designar antigos padrões de personalidade, que são uma herança compartilhada por toda a raça humana. Da mesma forma, João Carlos Rodrigues pensou nos estereótipos negros, baseados em entidades de cultos africanos.

Para o personagem em questão, Buscapé, o estereótipo da lista proposta por Rodrigues mais adequado é o de Negro de Alma Branca, aquele que recebeu uma boa educação e através dela foi (ou quer ser) integrado à sociedade. O Negro de Alma Branca surge como um intelectual desenraizado, distante da sua origem humilde, e igualmente repellido (ou ironizado) pelos brancos. Buscapé recebeu uma boa educação, tanto em casa, quanto na

escola; as cenas dele, trajando uniforme escolar, nos permitem entender que ele freqüentava regularmente a escola, ele procurou, muitas vezes, se afastar de Cidade de Deus, de sua origem humilde para ter um futuro melhor. Além de ter sido humilhado pelo chefe, gerente da loja atacadista Makro, essas situações concretizam Buscapé dentro do arquétipo. Outro fato muito mais importante dentro da narrativa, que é primordial para a sua ascensão profissional, contradiz o estereótipo Negro de Alma Branca: por uma fatalidade, Buscapé é convidado a ser fotógrafo de um grande jornal do Rio de Janeiro, pois tem acesso livre à comunidade carente por ser morador. O ambiente de que Buscapé queria distância é o realizador do seu sonho.

Durante o filme, Buscapé apresenta um conflito de personalidade, sua tentativa de se tornar um bandido é uma das seqüências mais interessantes do filme, sua falta de jeito para tal atividade é algo que faz com que a platéia simpatize com ele e, automaticamente, derrube o estigma impregnado nas comunidades carentes de que pobreza e criminalidade andam juntas.

Ainda baseado nos arquétipos de João Carlos Rodrigues, Buscapé aproxima-se de estereótipos como o do Negão, que demonstra apetite sexual insaciável. No caso de Buscapé, há uma variável: durante toda a narrativa, ele busca o desejo de se relacionar sexualmente com uma mulher para perder a virgindade; após ocorrer este fato, ele ainda deixa no ar que o sexo não foi muito bom.

Outros arquétipos/estereótipos que se encaixam dentro do formato de Buscapé são o Nobre Selvagem e o Favelado. O primeiro é um tipo bastante manipulado politicamente por intelectuais, brancos ou negros. Buscapé tem seus objetivos traçados, mas em um único momento do filme ele se deixou envolver, ser influenciado por intelectuais, que dentro da narrativa podem ser identificados como o núcleo branco acima dos 30 anos, os jornalistas e fotógrafos, que aproveitam do fato de ele ser um morador da CDD para convencê-lo a tirar fotos das gangues. Em nenhum momento, eles se preocupam com a segurança de Buscapé, eles apenas pedem e Buscapé, na ânsia de realizar seu sonho de ser fotógrafo, aceita. Favelado, o segundo estereótipo, ainda não foi muito bem definido por João Carlos Rodrigues, mas está intimamente ligado com a origem das favelas brasileiras que, no

imaginário da população, são constituídas por negros e assim são retratadas nos primeiros filmes do cinema brasileiro. Atualmente, a favela contemporânea tem um número maior de pessoas de várias etnias. Buscapé é negro, pode ser considerado favelado, é decisivamente influenciado em troca de um sonho, porém, um personagem dentro de uma história, pode apresentar diversas características superficiais para sua caracterização. Vogler afirma que:

Um personagem numa história pode manifestar qualidades de mais de um arquétipo. Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história.(VOGLER, 2006, p.71)

Tal afirmação explica o fato de Buscapé transitar entre os vários estereótipos/arquétipos descritos por João Carlos Rodrigues. Durante a narrativa, ele foi ao encontro de sua personalidade, sendo ela encaixada em estereótipos ou não. Encaixar ou mesmo identificar Buscapé dentro de um estereótipo negro contradiz a maior essência do filme que foi quebrar o clichê determinista, conforme dito anteriormente, entre pobreza, raça e criminalidade.

2. ZÉ PEQUENO, o feioso do mal

“Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra!”

Figura 10



Essa frase, que marcou o filme *Cidade de Deus* durante algum tempo, ficou no vocabulário de muitas pessoas e marca o início do *flashback* para contar a história de Dadinho, que futuramente se torna Zé Pequeno.

A entrada de Zé Pequeno na boca dos Apês é repetida três vezes e essa repetição alia uma série de *flashbacks*: a primeira conta a história da boca dos Apês, a segunda conta a história da transformação de Dadinho em Zé Pequeno e a terceira dá seqüência no ponto em que a cena foi cortada para seqüência dos *flashbacks*, a invasão da boca. O enquadramento dessa cena, o rosto do ator Leandro Firmino em *close*, dá margem para interpretações racistas no sentido de exploração da estética do negro para evidenciar a crueldade do traficante, mas, na realidade, essa fase do filme privilegia o *close* como forma de evidenciar a reação dos personagens diante das situações.

Neste ponto do filme, começa-se a conhecer o personagem Dadinho, a entender sua crueldade, sua fragilidade e sua revolta. Essa cena mostra claramente que não somente Dadinho, mas o crime organizado cresceu dentro da favela. O enquadramento da cena mostra que Dadinho nunca está sozinho,

está sempre acompanhado por seu bando, focado em segundo plano, que lhe dá a força necessária para acuar suas vítimas.

De acordo com o narrador Buscapé, para ser bandido mesmo, não basta somente ter uma arma na mão, mas sim ter uma boa idéia na cabeça; e isso Dadinho tem. Novamente utiliza-se do recurso do *flashback* para contar a história de Dadinho e uma câmera baixa nos apresenta esse menino, fazendo-o parecer bem maior do que realmente é, numa atitude muito distante para uma criança de sete anos.

Figura 11



Dadinho, garoto de aproximadamente sete anos, morador da comunidade Cidade de Deus. Tudo que Dadinho quer é ser respeitado pelos adultos. Como não tem referência familiar, para ele os bandidos são os heróis, assim como para muito outros jovens das periferias brasileiras que enxergam os bandidos como seus heróis particulares, heróis de um mundo cujo lema é “que vença o melhor”. Várias cenas mostram Dadinho tentando parecer mais velho para ser aceito no grupo de adolescentes bandidos da CDD, os óculos escuros, a maneira de movimentar as mãos fazendo gestos como se estivesse regendo uma escola de samba, ele dá todos os indícios de que é demasiadamente esperto para sua idade: ao invés de brincar ele está dividindo o lucro de um roubo bem sucedido. As cenas desta fase do filme apresentam em todos os momentos os tijolos cercando os moradores, principalmente

Dadinho, demonstrando que algo está em construção, seja a Cidade de Deus ou a personalidade dos personagens.

Figura 12



Sempre na companhia de Bené, irmão de Cabeleira, Dadinho segue os bandidos da CDD, admira o Cabeleira e sua turma que assalta caminhões de gás e cometem outros crimes à mão armada. Nesta fase do filme, Dadinho mostra-se um garoto frio e calculista, aparece fumando maconha na companhia de adultos marginais. Ele cresce nesse meio e tem que conviver com isso, cresce com essa situação e tem que se defender. A seqüência do filme vista na fotografia acima explica que Dadinho cresce ali e para ele a arma é mais um acessório de brincadeira. Sem a devida noção do que aquilo representa, ele aponta a arma para um dos integrantes do Trio Ternura como se estivesse brincando. Por conta disso, ele toma um tapa que serve de alimento para sua perversidade.

Figura 13



Em um desses encontros, Dadinho sugere ao grupo que assaltar caminhões de gás está por fora, que o interessante mesmo é fazer o que ele estava planejando. Sua mente perversa já havia planejado todo o assalto no motel; logo na seqüência as câmeras focalizam o nome do motel e os bandidos do Trio Ternura, juntamente com Dadinho, chegando para execução do crime planejado.

Os enquadramentos das crianças e dos adolescentes, nesta fase nos anos 1960, apresentam planos que possuem profundidade, com várias coisas acontecendo simultaneamente, apresentando uma sensação de realismo, além da metáfora do horizonte, com a expectativa de vida. As casas são grandes comparadas aos personagens, mostrando que os personagens ainda estão em desenvolvimento, ainda possuem opções de vida, podem escolher o que desejam ser.

A trilha sonora desta fase do filme é composta por sambas de raiz, sambas clássicos com violões de 7 cordas, sempre sugerindo uma continuidade, um desenrolar dos personagens, tanto para o bem quanto para o mal. Também é nesta fase da narrativa que se fecha o ciclo do Trio Ternura, o desenrolar desses personagens é um pressuposto para as próximas cenas. Logo após o assalto no motel, Alicate abandona a vida do crime e vai para a igreja, Marreco vai trabalhar com o pai e mais tarde é morto por vingança e Cabeleira, ao tentar fugir da favela, é morto por policiais. Os desfechos desses

personagens parecem ser as únicas opções para os garotos que insistem em continuar na vida do crime.

No momento do assalto ao motel, acontecimento que revela ao público a verdadeira personalidade de Dadinho, Cabeleira, o chefe do bando, diz a todos que é para entrar, assaltar e sair, sem ocorrência de mortes. Durante suas instruções para o assalto, ele distribui as armas para o crime e, ao pegar a arma, Dadinho não se contém de alegria e vai em direção ao motel. A euforia de Dadinho dura pouco, em instantes é interceptado por Cabeleira que informa sobre o fato de ele ter que permanecer do lado de fora, vigiando, caso apareça algum policial. A revolta e indignação de Dadinho são exteriorizadas em suas palavras ao dizer que havia bolado todo o plano, que entregou de bandeja para o grupo e que agora, no momento da execução, ele fica do lado de fora e ofende um dos integrantes chamando-o de imprestável e dizendo que ele deveria ficar no seu lugar.

Enquanto aguarda, Dadinho brinca com a arma, girando-a, como fazem os caubóis nos *westerns* americanos. Ele finge disparar contra inimigos imaginários.

Figura 14



Mas a brincadeira logo perde a graça e ele pensa em voz alta: “o caramba, enquanto eles se divertem eu vou ficar aqui mofando”. Ele atira na vidraça, como forma de alertar os comparsas de que a polícia havia chegado, e

entra no motel. Sua entrada denuncia exatamente quem será o Dadinho nas próximas cenas: uma seqüência de mortes apresenta o personagem Dadinho dentro do filme. O assalto no motel é considerado uma das maiores chacinas da época, de acordo com Buscapé “naquele dia, Dadinho matou sua vontade de matar”.

A história de Zé Pequeno não é apresentada logo na primeira parte do filme, final dos anos 1960, pois alguns acontecimentos são necessários para situar o público dentro da trama. No início dos anos 1970, é através do recurso do *flashback* que se volta ao final dos anos 1960 para concluir o ciclo e ser apresentada a personalidade de Dadinho. Ao retomar ao início do filme, nota-se a crueldade de Dadinho executando suas vítimas, as cenas sobrepostas explicam exatamente como Dadinho cresceu.

Após ficar afastado da favela devido às mortes que cometeu no motel, Dadinho resolve voltar à favela e dar seqüência em sua trajetória de bandido. Intencionalmente, ele afastou-se da favela para não ser acusado dos crimes no motel e, conseqüentemente, não ser repreendido pelos bandidos mais velhos. Mesmo fora da favela, Dadinho comete seus crimes para sobreviver, ele é astuto, sempre tem planos interessantes para ganhar dinheiro fácil. Ao retornarem à favela, Dadinho e Bené dividem o fruto de um roubo. Nesse momento, chega Marreco que sempre humilhou Dadinho e, num gesto brutal, toma o dinheiro dos meninos e alega que necessita daquilo mais do que eles.

Figura 15



Dadinho retruca e, com isso, toma um tapa na cara. A única desvantagem de Dadinho perante os demais bandidos da CDD é o tamanho, ele “se vira” muito bem, mas, devido ao seu tamanho, é oprimido até o momento em que resolve se vingar. O enquadramento desta cena ainda é amplo e profundo, sem *closes*, característica desta fase no filme; é possível ver o crescimento da Cidade de Deus ao fundo.

Figura 16



A câmera baixa, fechada em Dadinho, deixa-o grande diante de Marreco. A partir dos enquadramentos desta seqüência, Dadinho tem a evidência necessária para mostrar a sua personalidade, esta imagem mostra Dadinho fazendo sua primeira vítima dentro da favela, Marreco, integrante do Trio Ternura que o humilhava em todas as ocasiões. O enquadramento (Figura 15) evidencia a arma na mão do personagem, a ponta do revolver chega a escapar do enquadramento, a arma domina o enquadramento e o personagem, apesar de, para ele, a arma nessa época ser só mais um acessório de brincadeira. A cena que envolve Dadinho é um céu acinzentado que realça a crueldade e a personalidade do personagem, ele é frio ao se aproximar de suas vítimas. Para matar o Marreco, ele espera que o rapaz se afaste, pensa e não tem dúvida ao ver o desespero de Marreco por querer se afastar da Cidade de Deus, devido às denúncias sobre onde poderiam estar os assaltantes do motel. Dadinho oferece a ele, que já está distante, a arma para que ele possa

se proteger. É neste momento que Dadinho se aproxima de Marreco e atira no peito do bandido.

Figura 17



A fusão das próximas seqüências já mostra Dadinho inserido em um enquadramento mais carregado: o céu, que ainda vislumbrava uma perspectiva de novos horizontes, dá lugar às bananeiras que já começam a sufocar o personagem. No enquadramento anterior, a câmera focaliza somente Dadinho no centro da tela; a partir deste momento, a profundidade não é mais perceptível e o personagem mostra fascínio em sua expressão, sua postura está mais ativa do que antes.

Figura 18



O pouco espaço entre as bananeiras, a partir deste momento, já não existe mais, é substituído pelas paredes de concreto, Dadinho está confinado na Cidade de Deus, o pouco de luz que se observa vem de frestas entre um apartamento e outro que foram construídos dentro do conjunto habitacional. As próximas cenas são ainda mais escuras e em locais completamente fechados e isolados, não é possível notar a feição do personagem, só é possível ouvir os disparos, tiros em cima de tiros.

Figura 19



Dadinho está completamente confinado entre as paredes, em cenas com pouca iluminação, não sendo possível observar a feição do personagem. Entre um tiro e outro, Dadinho cresce.

Figura 20



Ao lado de Bené, é possível notar a expressão de desprezo e crueldade na face de Dadinho diante de suas vítimas. Suas vítimas não são mostradas em nenhum momento, porém, a partir da montagem da primeira cena, que mostra Marreco sendo assassinado, entende-se que toda essa seqüência de cenas refere-se aos assassinatos de pessoas.

Essa seqüência que narra, visivelmente, o crescimento do personagem está sempre em plano-americano, com câmera baixa, para evidenciar o crescimento do personagem dentro da narrativa. A seqüência em plano-americano, em que a pessoa é cortada na altura da cintura, é muito utilizada em filmes de banguê-banguê, principalmente nas cenas célebres de duelo entre mocinho e bandido. No filme *Cidade de Deus*, principalmente nesta seqüência, é perceptível a presença do bandido já com arma atacando suas vítimas sem chance de defesa. Fusões sucessivas mostram Dadinho, sempre na mesma posição, atirando e rindo, ficando mais velho, até chegar aos dezoito anos e passar “de Dadinho a Zé Pequeno”.

A profundidade da cena mostra claramente como Dadinho está preso à Cidade de Deus: no início é possível notar o céu a sua volta, afirmando que sua perspectiva poderia ser outra; entre um tiro e outro foram aparecendo construções ao seu redor, sugerindo que, para ele, aquela vida não tem mais volta, “o emparedamento” o deixa sem perspectivas. Desta última cena, o

último tiro, o público é remetido ao aniversário de 18 anos de Dadinho e é neste dia que ele decide ser dono da CDD e, mais uma vez, planeja “tomar” todas as bocas de fumo da favela.

O samba caracteriza a alegria dos envolvidos e, assim que Dadinho chega à sua festa, é cumprimentado por todos. É notório o respeito que conseguiu dentro da CDD, mas isso, para ele, não é suficiente. Ao olhar à sua volta, vê que os traficantes estão em melhor posição que a sua, pois todos estão cercados de mulheres, amigos e outros bens materiais. Então ele propõe a Bené o *gran finale*, tomar todas as bocas de fumo da favela, matando cada traficante. Neste momento, nota-se o fechamento do ciclo do personagem, aqui ele encerra sua fase Dadinho e inicia a fase de Zé Pequeno, partindo em busca de um novo horizonte. De acordo com as palavras de Zé Pequeno, “*o negócio é vender pó para a playboyzada*”.

A cena da festa serve como respiro para o público, após várias cenas de tiros. Essa passagem da festa é o momento em que o público consegue notar que Zé Pequeno, além de um excelente bandido também é um “empresário de visão”: para ganhar mais dinheiro, é preciso vender pó para a “playboyzada”. Tal momento antecede outra seqüência de pura adrenalina, em que o público novamente sente-se acuado devido à sucessão de mortes e disparos.

O convívio com os bandidos do Trio Ternura faz com que Dadinho carregue algumas características, transformando-se numa mistura de todos eles: tem a irreverência do Marreco em algumas situações, a violência do Cabeleira e a religiosidade de Alicate, que abandonou o crime para seguir o caminho da igreja. Alicate não foi assassinado no encontro com os policiais porque, durante sua caminhada, proferia o Salmo 91 “*Aquele que habita o esconderijo do Altíssimo, à sombra do Onipotente descansará. (...) Não terás medo do terror de noite nem da seta que voe de dia (...)*”. Com a mesma religiosidade, Dadinho dá seqüência ao seu ritual, vai até um terreiro de umbanda e, através de um ritual de quimbanda, pede proteção e glória para a sua nova empreitada (matar os traficantes da favela).

A voz de um pai de santo no terreiro abre a seqüência do ritual: “*Suncê fala nada que já sei que suncê qué. Suncê qué poder... De menino não se*

chama mais Dadinho, de menino chama Zé Pequeno, Zé Pequeno, Zé Pequeno pra crescer”.

Figura 21



O ritual de quimbanda é realizado no escuro, a claridade existente vem das velas acesas, o enquadramento desta cena tem um aspecto sombrio, o pai de santo tem uma risada que arrepia o público e que se assemelha à risada característica de Dadinho.

Dentro da narrativa do filme *Cidade de Deus*, o ritual de quimbanda pode ser mal interpretado pelo público por conceder, a um bandido, proteção espiritual, ainda mais se comparar os dois personagens, Alicate e Zé Pequeno: o primeiro representando o bem, no sentido de achar na religiosidade o caminho para largar o crime; o segundo representando o mal. Dentro das comunidades carentes e dos presídios é possível notar que as religiões predominantes são a umbanda e a evangélica, e a construção dessa etapa do filme deixa muito claro esta forma de pensar.

Após o batizado, Dadinho assume uma outra identidade que se consolida em sua primeira fala no filme: *“Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra!”*. A partir deste momento, Zé Pequeno carrega consigo uma guia, dada pelo pai de santo que disse a seguinte frase: *“Vo suncê não pode furunfar com a guia, porque se furunfar vai morrer”*.

Ao contrário de Buscapé, Dadinho não tem família, em nenhum momento do filme aparece ao lado de algum parente próximo. A pessoa mais próxima que ele tem durante o filme é Bené, a quem considera como irmão e o respeita, mesma admiração que tinha por Cabeleira, irmão de Bené, no início da trama. Após o ritual místico e a proteção que ele acredita ter recebido, parte de vez para o crime e, de acordo com Buscapé, “*se o tráfico fosse legal, Zé Pequeno seria o homem do ano*”. As cenas com câmeras aéreas mostram Zé Pequeno em constante atividade, sempre matando. Um mapa é colocado na tela para situar o público sobre seu direcionamento dentro da CDD.

Zé Pequeno torna-se o traficante mais respeitado da favela, ele não tem inimigo, pois os que aparecem não ficam vivos. A partir deste ponto, as cenas começam a ficar mais azuladas, para evidenciar que Zé Pequeno é o personagem central dessa fase, que também é marcada por cores escuras, talvez para evidenciar o clima de tensão que está se estabelecendo no filme.

O comportamento delinqüente do Zé Pequeno, no decorrer da história, tem certa estratégia de humor, sua crueldade e frieza arrancam alguns risos do público, para, logo em seguida, provocar um silêncio desconcertante. Ele tem uma risada própria, uma característica desde o início do filme. Em uma das cenas, um comerciante vai até ele para avisar que alguns garotos da favela estão fazendo furtos. Como na favela do Zé Pequeno é proibido roubar e estuprar, ele garante que aquilo nunca mais vai acontecer e, quando ele começa a reunir os bandidos para ir até os meninos tirar satisfação, Bené pede para ele não os machucar, ao que ele responde, sorrindo: “*pode deixar, não vou machucar não*”. Isso causa no público risos, pois a forma que ele fala é debochada. Na próxima seqüência, já se vê Zé Pequeno acuando os garotos e perguntando onde eles queriam tomar um tiro. Logo após o tiro, ele pede a um dos garotos para executar um dos meninos. Tal cena causa no público um silêncio desconcertante, pois, geralmente, cenas que envolvem criança e violência são muito impactantes.

Ao comparar os enquadramentos das crianças na primeira etapa do filme, nota-se que estão acuidas entre as paredes da favela, sem perspectiva de vida. Inclusive no momento em que os garotos são abordados, estão conversando sobre se tornarem traficantes tão respeitados quanto Zé

Pequeno. A frase de um deles marca a seqüência, “o *negócio é fazer como Zé Pequeno, chegar passando geral*”. De repente, esse mesmo garoto é surpreendido ao ser repreendido pelo seu herói particular.

Figura 22



Todas essas perversidades de Zé Pequeno voltam-se contra ele no final do filme. Os enquadramentos das cenas mostram os futuros acontecimentos, sem a necessidade de explicação narrativa.

Zé Pequeno agora é dono da CDD, ele cresceu em todos os aspectos, conseguindo o respeito de toda a comunidade, mas ainda assim é um personagem frágil, pequeno. Zé Pequeno não tem namorada, quando quer ter alguma mulher tem que pagar ou tentar à força. Enquanto ele mata e manda, seu principal parceiro, o Bené, se apaixona e decide abandonar a vida do crime. Mas antes disso, em um dos momentos de violência do Zé Pequeno, Bené aconselha o amigo a arrumar uma namorada. É a primeira vez que Zé Pequeno esboça algum tipo de sentimento no olhar.

No baile de despedida de Bené, todos estão entrosados, menos Zé Pequeno. Vendo seu melhor amigo despedir-se da vida de bandido para ir viver ao lado da namorada em um sítio, Zé Pequeno sente-se isolado e pela primeira vez tenta ser amável, demonstrando em seu rosto o sentimento de solidão. Com isso, atende ao conselho de seu amigo e tenta tirar uma garota para

dançar. Devido ao som alto do baile, ele teve que repetir o pedido três vezes, para ouvir um sonoro não no final.

Figura 23



Neste momento, Zé Pequeno fica menor ainda diante da câmera e de fato ele se torna pequeno, seu desolamento é tamanho que, logo em seguida, vai conversar com seu amigo, dizendo que ele não pode abandoná-lo, mas Bené está decidido. Diante de tantas recusas, a única forma de amenizar seu sofrimento é, novamente, partir para a brutalidade e violência, sentimentos e atitudes que o acompanham desde a infância.

As luzes começam a piscar rapidamente, no ritmo da música, e Zé Pequeno vai em direção à sua vítima. Toda a agitação da cena, do enquadramento, luzes fortes, ritmos frenéticos parecem revelar o que se passa dentro do personagem e a única forma que encontrou de “externalizar” é atacar outra vítima, resolveu humilhar o namorado da moça que o rejeitou para dançar.

O filme de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*, aborda o assunto relacionado à sociabilidade com muita propriedade, com uma linguagem atual, utilizando técnicas cinematográficas não usuais; ele apresenta nas telas os problemas sociais crônicos da sociedade brasileira.

Na primeira fase do filme *Cidade de Deus*, a comunidade tem como espaço de sociabilidade o campo de futebol, onde os garotos jogavam partidas

de futebol, como forma de passar o tempo, e o riacho para mergulhos. Já na segunda fase, toda a montagem do filme conduz para a apresentação do baile *funk* e dos guetos como os únicos espaços de sociabilidade existentes na CDD. Os bailes são os locais mais freqüentados por várias tribos da comunidade.

O termo tribo, nos últimos anos, passou a ser muito utilizado nos veículos de comunicação e também em diversas pesquisas científicas, além do uso corrente por pessoas que se reconhecem como participantes de algum grupo urbano específico. O conceito de tribalismo, a partir dos trabalhos do sociólogo Michel Maffesoli, designa os vários grupos que compõem a sociedade contemporânea.

As experiências sociais ocorridas na contemporaneidade, para Maffesoli, podem distinguir-se entre “sociabilidade” e “socialidade”. No primeiro caso, a sociabilidade caracteriza-se nas relações sociais típicas da modernidade, enquanto a socialidade é a “multiplicidade de situações, de experiências, de ações lógicas e não-lógicas” (1998, p.10) que são cunhadas pela informalidade e identificadas pelo autor como pós-moderna.

No conceito de tribalismo, Maffesoli enfatiza que o “estar-junto” é essencial para constituição da socialidade e justifica em um trecho do seu livro dizendo que “a partilha do sentimento é o verdadeiro cimento social” (1998, p. 64).

No filme *Cidade de Deus*, as cenas de sociabilidade foram construídas com muito esmero por Fernando Meirelles. A maioria das cenas que envolvem um maior contato de toda sociedade são realizadas com festividades e a cena da despedida de Bené não é diferente. Após vários anos de dedicação ao crime e também a Zé Pequeno, Bené decide abandonar a vida do crime e morar em um sítio com sua namorada; para tanto, organiza um baile de despedida.

Zé Pequeno coloca sua melhor roupa para poder partilhar do momento de despedida de seu melhor amigo, Bené. Este local que reúne todas as pessoas da comunidade da CDD é dedicado à descontração, interação, sociabilidade e também à socialidade descrita por Maffesoli.

O baile de despedida de Bené é o momento de maior dramatização do personagem, aquele momento é tudo que Zé Pequeno não queria que estivesse acontecendo. Ali ele nota seu isolamento do resto do mundo. Em certo momento desta seqüência, o narrador apresenta todas as tribos existentes na festa: do *funk*, do samba, da comunidade crente, dos bandidos, dos cocotas e Zé Pequeno. Sua ênfase em dizer Zé Pequeno é para evidenciar que ele vive num mundo à parte, longe das alegrias de se viver em conjunto e socialmente. Zé Pequeno só sabe matar.

Mas o desespero de Zé Pequeno não pára por aí, do outro lado do baile ele vê seu melhor amigo abraçado a um outro rapaz e, num acesso de raiva, vai em direção a eles; novamente o ritmo da música aumenta e as cenas começam a ficar mais rápidas. Entre um ritmo e outro, Zé Pequeno começa a brigar fisicamente com Bené, até que o som de um tiro faz o som da música ser extinto e faz com que Zé Pequeno volte à realidade: ele está brigando com seu melhor amigo, mas as luzes piscando ainda denunciam seu conflito interior. As luzes continuam piscando intensamente, a câmera se afasta e vemos Zé Pequeno debruçado em cima do corpo do seu melhor amigo, que está morto no chão. Diante de toda essa confusão interna, Zé Pequeno grita e descarrega uma arma para o alto. Nesta fase do filme, é a segunda vez que transparece um sentimento em Zé Pequeno, ali nota-se que o personagem é dotado de sentimento de irmandade e lealdade e, a partir deste ponto, começa o declínio do personagem, ele começa a perder a força como personagem principal. Para ele o baile é o clímax de sua história particular.

A partir desta fase do filme, Zé Pequeno torna-se mais cruel, sem limites, a única pessoa que conseguia controlá-lo foi morto por uma fatalidade. Pode-se dizer que Bené era o coração de Zé Pequeno, pois controlava sua maldade. Agora, Zé Pequeno vai em busca do seu último desejo como traficante, tomar a “boca” do Cenoura. No caminho de ida para a Boca do Cenoura, ele resolve, mais uma vez, externalizar sua inveja e estupra a moça do baile na frente do namorado. A cena não é mostrada, porém um *close* da câmera no pescoço de Zé Pequeno mostra sua guia balançando e os gemidos pressupõem um estupro, o público já consegue entender qual será o destino dele.

Começa aí a ser traçado o destino do personagem. Zé Pequeno infringiu sua própria lei, estuprou dentro da favela e, para completar, deixou seu inimigo vivo. Mané Galinha jurou vingança. Neste momento ele se sente realmente acuado dentro da CDD, as construções em sua volta começam a sufocá-lo e seu declínio está muito próximo.

A rivalidade entre Mané Galinha e Zé Pequeno justifica-se, num primeiro momento, por Mané Galinha, na maioria dos enquadramentos das cenas, estar acompanhado por mulheres bonitas, sempre bebendo e se socializando com as pessoas ao contrário de Zé Pequeno, que sempre estava disposto a matar, sempre brigando e armando contra seus inimigos. A forma como a narrativa é construída sugere o entendimento quanto ao “bonito do bem” e o “feio do mal”. Além de cruel, Zé Pequeno é feio e perverso, seus traços são grosseiros, *externalizam* seu caráter horrendo, enquanto Mané Galinha é o negão bonitão, boa pinta que se dá muito bem com as mulheres. Segundo Buscapé : “A parada aqui é entre o bonitão do bem e o feioso do mal”. Neste ponto, o filme *Cidade de Deus* trouxe para o cinema uma nova forma de estética do negro, uma beleza rústica sem os padrões impostos pela sociedade.

Durante toda a guerra que é travada dentro da CDD entre o bando de Mané Galinha e o bando de Pequeno, Zé Pequeno sempre se mantém dono da situação, até o momento que, por uma fatalidade, a foto de Mané Galinha vai parar no jornal, e Zé Pequeno dispara a seguinte frase: “*Eu que mando nessa merda de favela e a foto do Galinha que vai parar no jornal*”. Seu ego é ferido, ele quer ser apresentado como o dono da favela, como o causador dos maiores conflitos existentes na favela. Na realidade, Mané Galinha está no jornal por ter sido preso. Mesmo assim, a mente de Zé Pequeno só pensa em poder, em aparecer, em estar em evidência. Movido pela inveja, ele pede para que tirem fotos dele. Acidentalmente as fotos vão parar na primeira página dos jornais e ele fica feliz por ser “indigesto”, esse é o termo que ele usa para se referir aos comentários no jornal que falam sobre ele e seu bando. Zé Pequeno demonstra não ter noção de bem e mal, de certo e errado.

Os momentos de felicidade de Zé Pequeno são alternados com cenas de desespero de Buscapé, o responsável pelas fotos; suas fotos estão estampadas na primeira página do jornal, todos saberiam quem é Zé Pequeno,

enquanto isso ele está feliz por agora estar tão em evidência quanto Mané Galinha.

A guerra, então, se instaura na favela. Ninguém sabe ao certo qual o motivo da guerra, e tudo que Zé Pequeno quer é acabar com seus rivais, porém encontra parceiros fortes que ameaçam o seu reinado. Zé Pequeno é intolerante, como fica claro quando ele mata um rapaz só por falar demais. O cerco fecha e Zé Pequeno não tem outra alternativa a não ser armar todos que o cercavam. A maioria de seus soldados morreu nos confrontos com Mané Galinha e, diante de poucas alternativas para sobreviver no meio da guerra, Zé Pequeno resolve aumentar o seu bando, armando as crianças do Caixa Baixa. O desespero do personagem nesse momento faz com que ele arme seus inimigos, durante sua trajetória de reinado ele arruma muitos inimigos dentro da favela.

A cena de distribuição das armas é a primeira cena do filme, marcada por um letreiro escrito “O início do fim”, que nos permite entender que aquela atitude de Zé Pequeno poderia ser o início do seu fim. Com as armas nas mãos, começa uma discussão sobre como atirar, e um dos garotos aponta a arma para cima e dispara um tiro para o alto, neste momento o samba toma conta da cena. Várias pessoas dançando e sorrindo aparecem, uma galinha está sendo preparada para ser o prato principal da festa, enquanto outra está amarrada, aguardando sua vez. A galinha escapa e todo o bando de Zé Pequeno que está na festa corre atrás dela, que conduz todo o bando para um beco. Enquanto Zé Pequeno corre em busca da galinha, cenas entrecortadas mostram Buscapé chegando ao mesmo beco. Os dois se encontram e Zé Pequeno pede para Buscapé fazer mais uma foto, afinal a foto que Buscapé havia feito foi parar na primeira página do jornal e neste momento Zé Pequeno precisa se fortalecer. Todos fazem pose para a foto, mas a polícia surge na outra ponta e o bando ameaça fugir. Zé Pequeno dá ordem para que todos fiquem. A polícia, com medo do confronto com os bandidos, recua e novamente Zé Pequeno faz pose para a foto. Neste momento, um tiro anuncia o confronto final, Mané Galinha está com seu bando aguardando Zé Pequeno. Inicia-se o último confronto, vários tiros e pessoas mortas são mostrados pelas cenas, carros sendo alvejados, pessoas correndo, escalando muros e portões com a

intenção de se esconder do tiroteio. Zé Pequeno tenta fugir junto com um dos traficantes num caminhão, mas o traficante que conduz a direção foi baleado, o caminhão bate numa construção e neste momento Zé Pequeno é preso por policiais que, ao ouvirem os disparos do confronto, voltaram à favela. Pela primeira vez dentro da narrativa, Zé Pequeno é preso por policiais que querem apenas o seu dinheiro. Logo após receberem, eles o liberaram para conseguir mais dinheiro. É neste momento que Zé Pequeno diz aos meninos do Caixa Baixa que devem sair para fazer uns assaltos para levantar a sua boca e os meninos, aproveitando-se da fraqueza dele neste momento, o atacam, como vingança pela morte do garoto que fazia furto na favela, com armas que o próprio Zé Pequeno havia lhes dado para que pudessem se juntar ao seu bando.

Durante a narrativa, Zé Pequeno consegue atingir parte de seus objetivos. Como personagem, seu crescimento é considerável, vários acontecimentos e situações são necessários para poder ter a devida importância dentro da trama. Comparando o perfil do personagem, Zé Pequeno pode ser enquadrado dentro do estereótipo do bandido brasileiro, aquele que começa sua vida no crime desde a infância; o filme *Cidade de Deus* apresenta a genealogia do bandido durante três décadas.

2.1. Zé Pequeno e o arquétipo negro

Muitas polêmicas ocorreram em razão da estética do personagem Zé Pequeno em *Cidade de Deus*. Comentários foram feitos sobre o realce de sua negritude para externalizar o mal, quando, na verdade, Zé Pequeno era “feio” por ser “mau” e não por ser negro.

Nos estudos realizados sobre os estereótipos negros no cinema brasileiro, levando em consideração os arquétipos apresentados por João Carlos Rodrigues, Zé Pequeno enquadra-se em todos aqueles em que o negro é revoltado, porém contradiz todos eles no momento em que é possível notar que Zé Pequeno não luta contra causa alguma, ele luta em favor próprio, dos seus desejos, de ser respeitado e reconhecido.

João Carlos Rodrigues afirma que uma vertente do estereótipo Negro Revoltado é aquela em que o negro é apresentado como bandido, ladrão, traficante ou assassino. O Negro Revoltado é a variante belicosa do Nobre Selvagem. Dentro da filmografia brasileira, temos como exemplo Zumbi, o último governante do quilombo dos Palmares. Atualmente sua saga é ensinada nas escolas.

Zé Pequeno se aproxima de Zumbi quando comparamos a saga de suas vidas, os dois tiveram objetivos e chegaram, parcialmente, até eles. Zé Pequeno possui uma força de vontade avassaladora, não se conforma em ser somente um garoto comum, ele quer ser respeitado, e é nisso que ele se apegava. Algumas situações vão contra a sua vontade, mas com muita astúcia ele consegue virar o jogo, porém ele não é nada solidário e não luta em favor de ninguém, sua guerra é particular, com ele mesmo. Talvez a grande pergunta que se passa dentro da cabeça de Zé Pequeno é por que ele não morria, devido a tantas maldades cometidas.

Zumbi e Zé Pequeno lutaram bravamente em busca de um sonho, entretanto, um para o bem, baseado em ideologias e o outro para o mal. Zé Pequeno, que não tem ideologia, não sabe o que é certo nem errado, muito menos que sua raça pode influenciar em alguma coisa. A forma como ele é criado não lhe proporciona discernimentos necessários, sua relação com a

sociedade fora da CDD sempre é marcada pela contravenção, os policiais lhe fornecem armas, os *playboys* compram seu produto, ou seja, de uma maneira ou de outra a sociedade sempre o apóia em sua trajetória de vida.

Zé Pequeno não é o único a portar arma dentro da CDD, Sandro Cenoura, interpretado pelo ator Matheus Natchtergaele, também está armado em boa parte do filme e nem por isso ele é alvo de análises no sentido negativo, talvez por sua atuação não ser tão importante quanto a de Zé Pequeno, mas é importante lembrar que ele também era um traficante.

Em uma reportagem, André Nigri, colunista da revista *Bravo*, disse que “*Cidade de Deus mostrou que a realidade dos bairros pobres do Rio de Janeiro ia muito além do estereótipo segundo o qual o jovem mais humilde, sem perspectivas, acaba inevitavelmente se tornando bandido.*” (*Bravo*, n.º 131, p. 78, jul. 2008)

As interpretações racistas para o crime dentro de *Cidade de Deus* são possíveis devido ao fato de que os verdadeiros causadores de toda essa tragédia não aparecem no filme, em nenhum momento há, pelo menos, um ensaio de explicação sobre os motivos que levaram o tráfico de drogas a substituir o roubo. Uma narrativa de Buscapé descreve o tráfico como uma empresa, porém não menciona de onde vem a matéria-prima: “*Vender droga é um negócio como qualquer outro, o fornecedor entrega o peso e no cafofo é feita a endolação, (...), o gerente é o braço direito do patrão... a polícia também faz sua parte, recebe o dela e não perturba.*”

Algumas perguntas ficam no ar em *Cidade de Deus*, **quem é o fornecedor** é uma delas. Isso permite concentrar a atenção e a responsabilidade pelo tráfico em personagens como Zé Pequeno, quando, na realidade, ele dá seqüência a um problema que foi instaurado na favela por outros traficantes, tanto que ele se firma como traficante quando consegue, de fato, extinguir todos os outros.

De acordo com Ana Maria Machado, 2006, os arquétipos são ferramentas indispensáveis ao ofício de quem conta história. Existem muitos outros arquétipos, tanto quanto são as qualidades humanas que podem

dramatizar uma história, e Zé Pequeno não está fora deste formato, porém ao pensar de forma centrada na raça, sempre será feito o mesmo tipo de análise.

As histórias que se ouvem sobre os negros e seus movimentos civis sempre estão relacionadas a alguma causa, um benefício comum para todos pertencentes àquela raça ou parte integrante, como, por exemplo, a luta dos *BlackPanthers*⁹ nos anos 1970. É neste ponto que Zé Pequeno se diferencia dos arquétipos negros, ele não tem causa comum, ele tem causa própria, ele não tem intenção de beneficiar a ninguém a não ser a si próprio. Na favela do Zé existem leis, ele tornou-se a lei e o juiz, a ponto de decidir quem vive e quem morre.

Em alguns momentos, Zé Pequeno também é considerado pelos moradores da CDD como um herói. De acordo com o narrador, a Cidade de Deus se tornou o lugar mais seguro para os moradores, quase não tinha mais assalto, era só falar com Zé Pequeno. Perante a comunidade, Zé Pequeno tem um *status* de herói, ele consegue proporcionar segurança aos moradores que lhe agradecem por isso.

O filme *Cidade de Deus* enquadra-se dentro do gênero policial e isso permite afastar as análises individualistas de seus personagens, alegando a eles qualquer tipo de estereótipos raciais.

⁹ Fundado em 1966 por Huey P. Newton, o partido The Black Panthers foi criado em Oakland - Califórnia para servir às necessidades do povo oprimido e defendê-lo contra seus opressores. Na década de 1960, os Panteras Negras excederam o número de 2 mil membros. (Fonte: <http://www.blackpanther.org/>)

3. BENÉ, o cara mais gente fina

O personagem gente boa e comparsa do maior bandido da CDD, Zé Pequeno, Bené é uma espécie de herança do Trio Ternura, os primeiros bandidos “gente boa” do local. Ele é o oposto de Zé Pequeno, é leal, simpático, carinhoso e amigo, carrega consigo um instinto de valorização à vida.

Até a segunda fase do filme, Bené é visto acompanhando Zé Pequeno em todos os seus pequenos furtos, mas as cenas nunca o mostram sendo violento, ou mesmo atacando alguém, ele simplesmente segue Dadinho em seus planos. Bené é irmão de Cabeleira, um dos bandidos do Trio Ternura, e juntamente com o irmão cresce no meio da criminalidade; a relação de irmandade entre Bené e Cabeleira não é perceptível, ao contrário da relação de Buscapé e Marreco, o outro integrante do Trio Ternura, esses dois últimos estão sempre próximos, além de aparecerem como membros de um clássico modelo de família, constituída por pai, mãe e filhos. Já Bené e Cabeleira parece que são unidos pela criminalidade, em que o mais velho transgride a lei e o mais novo observa com o intuito de aprender; a relação de parentesco entre os dois é apresentada ao público através da narração em *off*, na apresentação do personagem do Bené.

O enquadramento a seguir mostra a primeira aparição de Bené, ao lado de Dadinho. Até esse momento o personagem não tem expressividade, diferente de outros personagens que, desde o início, tiveram o enquadramento central para a apresentação.

Figura 24



A câmera congela a imagem dos dois garotos no mesmo plano, sem distinção, Bené abraçado a Dadinho; neste momento do filme eles são iguais, duas crianças que ao invés de se dedicar aos estudos ficam atrás dos bandidos, tudo é pura diversão. Neste momento de construção da Cidade de Deus, as crianças possuem outras formas de lazer, tanto que no início dessa seqüência as outras crianças aparecem brincando num campinho de futebol e um pouco mais à frente, nessa mesma fase do filme, elas aparecem num mangue, porém Bené e Dadinho nunca são vistos em brincadeiras inocentes.

É possível notar as atitudes de Bené, logo no início do filme, nos anos 1960, sempre passível às decisões de Dadinho que tem uma mente fabulosa para o crime. Após realizarem alguns assaltos fora da favela, a Figura 24 mostra a divisão do lucro e Bené, sorrindo, fala para Dadinho que ficou com menos dinheiro que ele, ao que Dadinho responde ao companheiro com uma pergunta “Quem deu a idéia?”, inclinando o corpo para frente, impondo sua autoridade e astúcia sobre o amigo. Bené apenas sorri e aceita o fato calado.

Figura 25



Notem nessa fotografia que Bené encontra-se praticamente escondido atrás dos tijolos, cedendo espaço para Dadinho, mostrando sua personalidade frágil, ainda não é o seu momento dentro da história. A maioria dos momentos em que aparece, nesta fase do filme, é atrás de algum obstáculo e sempre observando. O único momento de ação deste personagem nessa fase é o momento do roubo em que Dadinho se passa por engraxate, enquanto Bené atinge a vítima por trás. Várias outras histórias são contadas até entrar na segunda fase do filme, que é o próximo momento em que se vê Bené.

Já adolescente, nesta segunda fase, a primeira imagem de Bené é ainda ao lado de Dadinho: com uma arma na mão, ele faz dois disparos para o alto.

Figura 26



Notem, no enquadramento, a postura de Bené, sempre passivo. Enquanto Dadinho descarrega uma arma como se estivesse matando alguém, Bené simplesmente observa e, ao final, dispara dois tiros para o alto, apenas para mostrar que também participou do crime. O enquadramento da cena em câmera baixa novamente coloca os personagens no mesmo plano, mostrando que eles cresceram junto com a favela e que se encontram inseridos nela e presos àquele lugar. Neste momento, a câmera já começa enquadrar Bené de forma a dar visibilidade a seu personagem, um pequeno deslocamento da câmera o coloca no centro da tela.

Ainda adolescente, Bené ajuda Dadinho em sua última empreitada, tomar todas as bocas de fumo da favela. Dadinho observa os traficantes desejando tudo que eles possuem, enquanto Bené apenas concorda e fuma maconha e, mais uma vez, Dadinho sugere e Bené acata. Outros fatos e histórias são inseridos na narrativa para dar andamento à história. Bené acompanhou o amigo num ritual de quimbanda para pedir proteção, no momento dessa cena é possível notar Bené no canto da tela, enquanto Dadinho é batizado como Zé Pequeno. Não é possível notar detalhes do personagem, mas todos conseguem saber que é Bené, primeiro por estar junto com Zé Pequeno e segundo por estar fumando maconha.

Figura 27



O personagem de Bené ainda continua sem muita expressão, porém algumas seqüências mostram a sua personalidade. No momento da invasão da última boca de fumo, ele preserva a vida do traficante dono da boca, impedindo Zé Pequeno de atirar nele, dizendo que ele havia entendido o recado; essa sua atitude é muito importante para o destino de seu personagem.

Figura 28



Na mesma seqüência nota-se Bené novamente preservando a vida de outro personagem, sem medo, ele entra na frente da arma ou mesmo segura e abaixa o braço de Zé Pequeno para impedir mais um assassinato.

Figura 29



A partir deste momento inicia-se a segunda fase do filme. Bené começa a desenvolver sua personalidade, após ter ajudado Zé Pequeno a conquistar Cidade de Deus, ele resolve voltar a si para construir sua identidade. Dentro do filme *Cidade de Deus* todos os personagens analisados passam por um momento de transformação, Buscapé virou fotógrafo, Dadinho virou Zé Pequeno, Mané Galinha virou bandido e o bandido Bené virou cocota.

Neste momento, sem a necessidade de entrar em confrontos para tomar as bocas de fumo, Bené está disposto a repensar sua personalidade e conhece um garoto chamado Thiago, um cocota viciado em cocaína que a todo momento vai até Cidade de Deus em busca de droga.

Thiago é ruivo, cabelos encaracolados e veste camisa listrada, bermuda e tênis de marca, típica roupa dos cocotas da época. Admirado com o visual do garoto, uma câmera subjetiva parece fazer os olhos de Bené brilharem.

Bené, num gesto de humildade, tenta se aproximar do garoto e propõe uma corrida de bicicleta. Com uma bicicleta mais veloz, Thiago estava vencendo a corrida, mas num gesto de respeito, neste momento a câmera

focaliza Thiago acionando os freios da bicicleta, dando oportunidade para Bené ganhar a corrida.

Figura 30



Ao longo de sua trajetória no crime, Bené, ao lado de Zé Pequeno, conquistou o respeito da comunidade, e neste caso em particular, devido ao respeito conquistado, Bené ganha a corrida e um amigo. Parados na beira de uma estrada, Thiago cumprimenta Bené e parabeniza-o por ter vencido a corrida.

Figura 31



Bené questiona Thiago sobre suas roupas e pergunta se Thiago pode comprar algumas peças daquelas para ele e tira do bolso um maço de notas. Thiago fica surpreso e mesmo assim pega o dinheiro com a responsabilidade de trazer as roupas. A forma como eles fizeram para medir o tamanho das roupas fez com que a trilha sonora e o enquadramento da cena evidenciassem ao público que Bené estava disposto a se transformar. Tal enquadramento mostra uma profundidade observada somente na primeira fase do filme, ainda há uma perspectiva de mudança para o personagem, ele deixa as paredes da CDD para trás.

Figura 32



A música “Metamorfose Ambulante”, de Raul Seixas, que acompanha todo o processo de transformação de Bené, serve como sonorização para as seqüências de sucessivas transformações, primeiro Bené aparece pintando os cabelos com a intenção de ficar parecido com o amigo Thiago.

Figura 33



Toda essa seqüência mostra a transformação de Bené, agora experimentando as roupas de marca compradas na zona sul.

Figura 34



Em poucos minutos, Bené chega à praia para se juntar aos cocotas. Durante todo o filme, é a primeira vez que vemos Bené aparecer fora da CDD. Após chegar e se integrar ao grupo, Bené torna-se o personagem principal dessa fase.

Figura 35



O momento de transformação de Bené parece um momento à parte do filme, todos os conflitos e vendas de drogas parecem ter sido suspensos para que Bené pudesse se transformar – é a curva mais importante do personagem, seu desprendimento pelo mundo do crime – agora é apenas um assíduo consumidor de cocaína.

Em função da globalização, o ambiente em que vivemos tornou-se provisório, possibilitando maior interação entre o mundo ao nosso redor. As identidades consideradas subjetivas servem como estereótipos que se modificam com o decorrer do tempo, o indivíduo assume identidades distintas em diferentes momentos, afetadas tanto pelos processos de socialização, quanto pelos de globalização dos meios de comunicação e informação. É o caso de Bené, numa tentativa de querer pertencer a um grupo de jovens de classe média do Rio de Janeiro da década de 1970.

A identidade de Bené foi alterada, agora nota-se um rapaz deslocado de Zé Pequeno nos enquadramentos, sendo o centro das atenções, sua mudança de identidade cria as situações necessárias para dar seqüência à narrativa.

Uma questão muito importante que aconteceu após a transformação foi a evolução no uso da droga, agora Bené é apresentado sempre cheirando cocaína, prática comum dos jovens daquela época. No momento da

transformação já é possível notá-lo consumindo cocaína, a maconha parece ter sido colocada de lado.

Após sua transformação e interação com outro grupo social, Bené tinha que voltar ao seu grupo de origem e seu retorno é um momento de grande descontração no filme. Bené chega à boca de fumo, onde todos estão trabalhando na “endolação” da droga, e abre a porta num gesto para que todos notem sua presença e seu novo visual.

Figura 36



Neste momento os traficantes notam outro Bené, um cara de cabelos encaracolados loiros, vestindo camisa estampada, todos estranham seu novo visual. Ao centro da tela e focalizado com uma câmera baixa, é evidenciada sua importância na seqüência. Como forma de justificar o seu novo visual ele diz: “Qual é? Virei playboy.”. Isso vira motivo de piada entre o bando que o aceita, porém não deixa de satirizá-lo. Num gesto de impor respeito aos amigos, Bené saca uma arma e, mais uma vez, é possível notar sua postura em relação aos tiros disparados, a arma está apontada para o alto, sempre atirando para cima como forma de amedrontar e não matar.

Figura 37



Já se nota Bené com uma outra característica, sua personalidade não é alterada, o que é possível perceber é uma mudança de visual como forma de poder se integrar em outros grupos sociais. Bené continua sendo o mesmo bandido gente boa, só que agora no modelo de um dos arquétipos estudados de João Carlos Rodrigues: uma espécie de malandro contemporâneo. Já completamente distante de Zé Pequeno, Bené agora se diverte no baile da favela, sua intenção é curtir a vida e fazer amigos, sua felicidade é radiante, o colorido da cena que também tem o suporte das luzes da festa dá a ele o ar descontraído, necessário para dar seqüência à história.

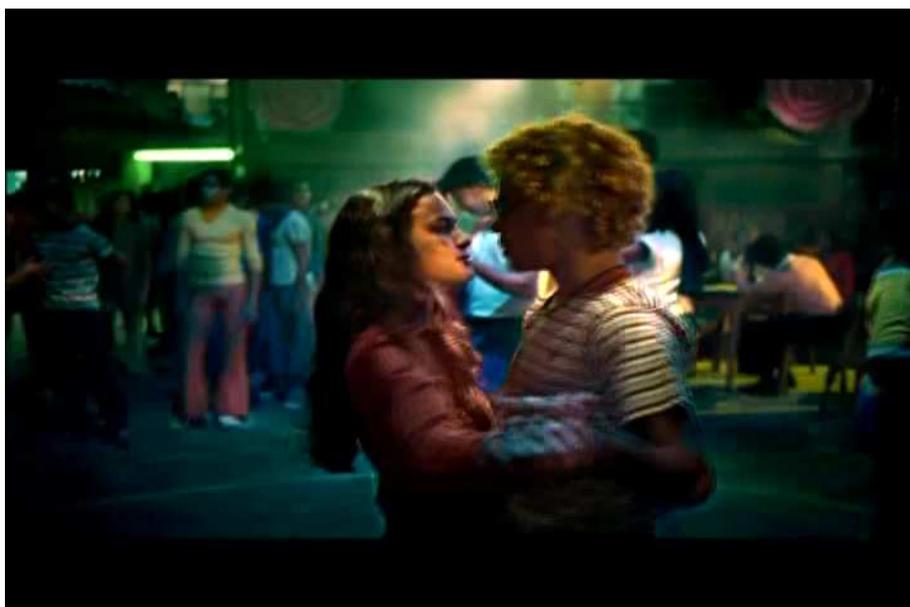
No desenvolvimento dessa seqüência, é possível aproximar Bené de um outro tipo de arquétipo estudado por Rodrigues, o de Crioulo Doido. A sua forma de dançar e pular assemelha-se ao Arlequim da Commedia dell'Arte, que é um personagem endiabrado, parente próximo do bobo da corte, que pode dizer impunemente aos reis e imperadores, de um modo gozado, as verdades interditas aos outros súditos. É mais ou menos assim a relação de Bené e Zé Pequeno, ele sempre diz as verdades ao amigo e nunca é punido por isso.

Figura 38



Neste baile Bené encontra seus novos amigos da turma dos cocotas, Barbantinho e Buscapé, junto com eles está Angélica, é o segundo encontro dos dois, Bené a convida para dançar e a elogia. Neste momento é estabelecido um clima de romance, os dois começam a falar como se estivessem sussurrando, a câmera enquadra os dois no centro da tela como se não houvesse mais ninguém presente no baile.

Figura 39



O clima de romance é quebrado por um traficante que passa e esbarra em Bené. Notando a movimentação, que possivelmente acabaria em um

grande tumulto, ele vai atrás do traficante e consegue acalmar, negociar e evitar um novo confronto entre traficantes. No momento em que Bené sai atrás do traficante, Angélica vai em direção a ele para ver o que está acontecendo e observa sua personalidade pacífica, ficando ainda mais fascinada pelo traficante gente boa.

Um carro da polícia abre o próximo capítulo do filme, escuta-se o policial falar de um homicídio, o corpo de uma mulher é encontrado próximo a Cidade de Deus. O policial diz que uma barbaridade daquela só podia ter sido cometida por alguém da CDD. Em segundos, o corte da câmera já apresenta Bené cheirando cocaína, o *close* na cena mostra sua intimidade com o material, as carreiras são bem alinhadas. Bené, de traficante, vira um assíduo consumidor, nesta segunda fase, após sua transformação, substitui a maconha por cocaína, que vira o produto principal a ser negociado.

Figura 40



O som que acompanha a imagem de Bené é de uma pessoa sendo surrada e gritando por ajuda. Quando a câmera abre o enquadramento, nota-se Zé Pequeno castigando o autor do crime contra a mulher, e decidindo matá-lo. Bené intervém em favor do bandido, é a segunda vez que ele livra o mesmo bandido de ser morto por Zé Pequeno que, indignado, parece pressentir, ao avisar o amigo, que está criando cobra para ser picado. Bené diz que vai

encontrar com a namorada e sugere que o amigo arrume uma também e lhe dá as costas.

Bené está transformado, enquanto Zé Pequeno só trabalha, Bené namora Angélica. Em minutos o cenário passa para um quarto fechado, onde a coloração da cena parece a da primeira fase do filme, uma coloração mais alaranjada, um clima romântico, a fumaça densa da maconha sugere o clima de paz da cena. Angélica convence Bené a abandonar a vida do crime.

Figura 41



Após vários anos de dedicação ao crime e também a Zé Pequeno, Bené prepara-se para ir viver num sítio, ao lado de Angélica, fumando maconha o dia inteiro e realiza um baile de despedida da vida do crime. O namoro com Angélica leva-o a tentar afastar-se do mundo do crime.

Figura 42



A seqüência do baile de despedida de Bené é marcada pela diversidade das tribos presentes, mas mostra que, apesar das diferenças, todos estão ali em torno de um objeto comum que é o de prestigiar Bené. De acordo com o narrador Buscapé, o “*Bené era um cara gente fina demais para continuar nessa vida de bandido*”. Pelo fato de ser muito querido, em apenas um dia, ele conseguiu juntar num mesmo local todas as tribos da comunidade.

Os veículos de comunicação utilizam-se muito do termo tribo para designar pessoas que se reconhecem como participantes de algum grupo urbano específico. O conceito de tribalismo, a partir dos trabalhos do sociólogo Michel Maffesoli, 1998, designa os vários grupos que compõem a sociedade contemporânea, conforme explicado no capítulo anterior. Dentro do baile proposto por Bené como sua despedida, podem-se identificar esses grupos: eles são apresentados ao espectador com cortes rápidos e trilha sonora específica; entre os grupos vemos os cocotas, a rapaziada Black, a turma do samba, entre outros. Esse é o ponto de partida da seqüência.

A cena do baile é aberta com um letreiro na tela que descreve *O baile de despedida*, aquela frase parece enunciar algum fato, que, além de ser ambíguo, será muito importante para a próxima fase do filme.

O baile de despedida de Bené pode ser considerado o clímax da história para ele e também para alguns personagens. De acordo com Vogler:

Em grego clímax significava “escada”. Para nós, que contamos histórias, é um momento explosivo, o ponto mais alto de energia, ou o último grande acontecimento da obra. Pode ser um duelo físico, ou uma batalha final, mas também uma escolha difícil, um clímax sexual, um crescendo musical, ou um enfrentamento altamente emocional e decisivo. (VOGLER, 2006, p. 288)

Transpondo tal afirmação para o desenvolvimento de um personagem, afirma-se que a concepção do baile é o elemento-chave para a próxima etapa do filme, é neste momento que se fecha o ciclo de alguns personagens e outros ficam mais evidentes. É também o baile que marca o final da segunda fase do filme e início da terceira.

Um acontecimento no baile faz desencadear todo o restante da narrativa: seguindo o conselho do amigo Bené, Zé Pequeno tenta se aproximar de uma garota e é rejeitado. Esse foi um dos motivos que ele usou para descontentar sua raiva e ir em direção a Bené, dizendo ao amigo para não abandoná-lo. Nesse momento, o *flashback* mostra ao espectador a cena dos dois ainda garotos se abraçando no campinho de terra, no início da construção da CDD. Um corte rápido mostra Zé Pequeno pedindo para Bené ficar, alegando que vai remunerá-lo muito bem por isso e Bené recusa a proposta, mostrando-se completamente decidido a se afastar daquela vida.

Nesse momento, a equivalência entre o ritmo da montagem, que é bastante intenso, e as nuances musicais, que exercem um efeito poderoso na organização dramática e na progressão emocional das cenas, destacam a decisão de Bené e a rejeição a Zé Pequeno, que novamente “toma um fora”, mas agora do seu melhor amigo e este fora vira um desdobramento para uma nova situação; revoltado, ele vai em direção a Mané Galinha e então se instala um novo conflito (Pequeno x Galinha).

Enquanto isso, o espectador pode se acalmar, vendo cenas intercaladas da felicidade de Bené. Enquanto Galinha é humilhado, Bené e Angélica se beijam apaixonadamente. A iluminação também tem um papel fundamental, luzes coloridas se confundem com penumbra e as luzes dos globos piscam sem parar quando o ritmo da música é mais intenso.

É num desses momentos de alta intensidade musical que um jovem procura Bené para trocar uma máquina fotográfica por drogas. Bené já havia

feito esse tipo de barganha, no lugar da máquina, havia sido uma televisão; agora, ele se recusa a fazer tal barganha alegando que não está mais mexendo com isso, que é para falar com Zé Pequeno. Bené parece pressentir algo, mas Angélica lembra de Buscapé, o fotógrafo oficial da turma, e fala que Buscapé iria se amarrar na máquina. Bené não teve dúvida, para agradar a namorada e também o amigo, faz o acordo.

Buscapé está na cabine com os DJs, comandando o som da festa. Com um gesto, Bené pede para que ele se aproxime e, em poucos minutos, Buscapé está ao lado de Bené cumprimentando-o. Agora eles pertencem ao mesmo grupo social, os cocotas. Bené presenteia Buscapé com a máquina, os dois se abraçam, as luzes ficam mais intensas e o ritmo da música é alterado para uma batida mais forte; novamente, Zé Pequeno muda a zona de tensão da seqüência, num gesto violento toma a máquina de Buscapé, Bené sente-se obrigado a reagir e vai em cima do seu amigo com a intenção de tomar de volta a máquina; a luta pela máquina será justificada dentro da narrativa, pois ela é um elo importante na ligação nos acontecimentos finais da trama. Pela primeira vez Zé Pequeno e Bené brigam.

No decorrer dessas seqüências, algumas luzes mostram o rosto desfigurado do traficante Neguinho entrando na festa, entre uma luz e outra, no ritmo da música, a claridade evidencia a entrada de Neguinho que está tramando, alguma coisa irá acontecer, seu jeito sorrateiro, sempre se esquivando atrás das colunas, escondendo-se atrás das pessoas, o condena, algo ele irá aprontar.

O som de um tiro faz com que todos se afastem e o som da festa seja extinto, as luzes continuam piscando insistentemente, Bené está caído no chão, Angélica chora sobre ele e Zé Pequeno grita desesperadamente por uma ambulância. Bené é atingido por uma bala direcionada a Zé Pequeno, Neguinho erra o alvo. Zé Pequeno expulsa Angélica do local e fica debruçado sobre o corpo do amigo.

Bené é morto acidentalmente pelo traficante que ele salvara duas vezes; seu último gesto no crime, barganhar a máquina fotográfica por droga, também o leva à morte. O personagem de Bené se desenvolve com intenção de dar

seqüência à narrativa. Durante um período, ele é o personagem principal da segunda fase do filme, sua transformação é necessária para o desenrolar narrativo, sem a sua existência não haveria o baile de despedida e, conseqüentemente, não haveria a máquina fotográfica, o pivô da discórdia entre os amigos, a mesma máquina que projeta Zé Pequeno nas páginas dos jornais e configura o sonho de um outro personagem tão importante para a história, o narrador.

Durante todo desenvolvimento e transformação de Bené, não há outros acontecimentos importantes para roubar a cena, por um capítulo no filme ele é o personagem central da narrativa.

3.1. Bené e o arquétipo negro

Malandro, gente boa, essas são as principais características de Bené dentro do filme. É um personagem que, dentro da narrativa proposta, em que a violência é peculiar à maioria dos personagens, se destaca pois sua principal característica é a preservação da vida e não a violência. Aproximando-o dos arquétipos cunhados por João Carlos Rodrigues, Bené pode ser enquadrado dentro do formato Malandro que, na maioria das vezes, é apresentado como mulato, possui característica, na umbanda, do Zé Pelintra, e seu traje é um estilo gigolô tropical (terno branco, chapéu de palhinha), além de reunir características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de confiança de Exu; a instabilidade e o erotismo de Xangô; a violência e a sinceridade de Ogum; a mutabilidade e a esperteza de Oxóssi. Quanto ao traje, Bené faz uma atualização, prefere as roupas da zona sul, estilo cocota.

Bené possui uma capacidade muito grande de mutabilidade, circula entre todos os grupos sociais da favela sem restrições. Na cena do baile *funk*, Bené é visto se aproximando de todas as tribos presentes, ele dança, bebe e conversa com todos, porém durante o ritual de quimbanda mantém-se afastado, somente observando, além de comportar-se como um cavalheiro com sua namorada, ao contrário do estilo gigolô que é muito presente no arquétipo do malandro de João Carlos Rodrigues.

Bené é negro, pinta os cabelos de louro, modifica sua aparência, para poder ser aceito em um outro grupo social, passa a usar roupas caras e de marca. O fato de Bené ser negro não impediu o personagem de seguir adiante em sua transformação, que foi o momento mais importante para o seu desenvolvimento dentro da narrativa.

Assim como Cabeleira, Bené troca o crime pelo amor, mas ele vive exatamente a frase que Buscapé usa para dar início à construção narrativa do filme “*se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*”. No momento em que Bené quer fazer o mesmo que seu irmão Cabeleira, afastar-se do crime para poder viver um grande amor, uma fatalidade o leva à morte. Outro caminho não era possível para esse personagem.

O final do personagem Bené é um pouco diferente do outro personagem que morreu como herói, Bené virou herói porque morreu, antes disso ele era o malandro mais gente boa da favela, distribuía bebida, maconha e conversa para todos, era o relações-públicas da favela.

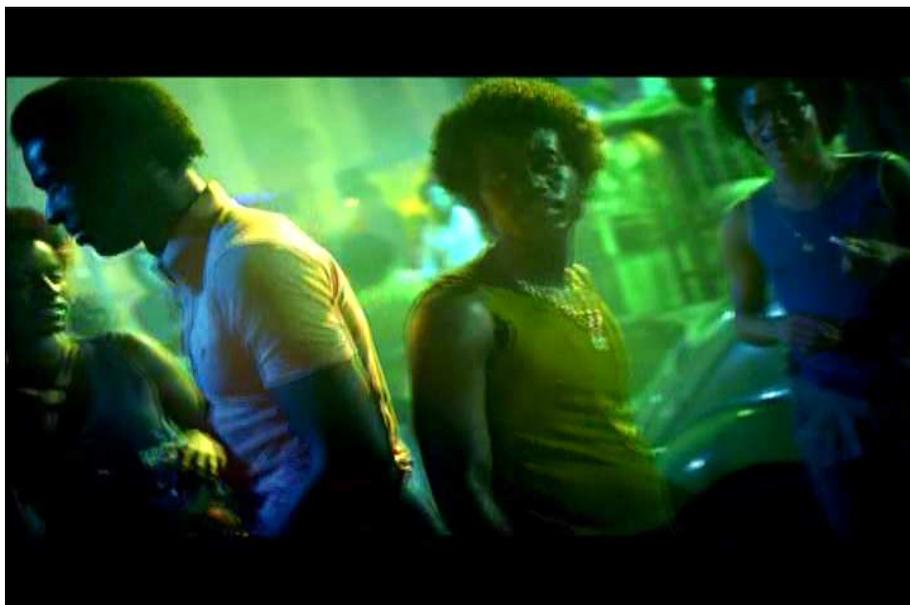
O baile *funk* marca a despedida de Bené do filme; após essa fase tudo fica mais sombrio, há quem diga que Bené era o coração de Zé Pequeno, sua atuação dentro da narrativa está longe de poder ser enquadrada dentro de arquétipos que engessam a qualidade das personagens e seu desenvolvimento narrativo.

4. MANÉ GALINHA, o *bonitão do bem*

Nas primeiras aparições de Mané Galinha pouco se nota a importância do personagem. Ele, quase sempre localizado no canto do enquadramento, é vítima de humilhações por parte dos traficantes. Mas algo de diferente é possível notar neste personagem: Zé Pequeno, o traficante que nunca deixa um inimigo vivo, que sempre está disposto a matar, tem uma severa implicância com Mané Galinha, porém sempre o deixa vivo.

A primeira cena em que Mané Galinha aparece no filme *Cidade de Deus* é no aniversário de 18 anos de Zé Pequeno. A comemoração acontece na rua e Mané Galinha está no bar, não para a comemoração do aniversário de Pequeno e sim porque o bar naquele lugar é um dos poucos lugares para exercer a sociabilidade, a mesma sociabilidade presente no baile *funk*, descrita nos capítulos anteriores. No enquadramento a seguir, é possível notar a posição, no canto esquerdo, do personagem, que parece mais um figurante, como os demais personagens que estão no bar ao fundo, assim como o próprio amigo de Zé Pequeno na direita, que se afasta para permitir o andamento da cena.

Figura 43



Neste momento do filme, ninguém sabe quem é o personagem e qual sua importância, são poucas suas aparições e quase nenhuma fala. Ainda não é possível configurá-lo como um personagem, pois lhe faltam traços necessários para tal.

No decorrer do filme, aos poucos, o personagem toma espaço e se desenvolve. A estética do filme denuncia a importância do personagem Mané Galinha dentro da narrativa. Durante a segunda fase do filme, a cor que predomina é o azul para identificar Zé Pequeno como o personagem central da fase, entretanto, no encontro entre ele e Mané Galinha a cor predominante da cena é o verde, cor que permanece com o personagem durante o restante da narrativa, até seu momento crucial. Ao observar atentamente, a cor parece demarcar o posicionamento do personagem dentro da trama: um pouco mais adiante, numa outra seqüência, notamos que o verde também é característica de Sandro Cenoura, isso já possibilita entender a possível união dos personagens.

Figura 44



A trama se desenrola, personagens se desenvolvem, alguns morrem e, na metade da segunda fase do filme, através da narração em *off*, numa tentativa de assalto a ônibus, nota-se que Mané Galinha é o cobrador. Reconhecendo os assaltantes como moradores da CDD, ele os aconselha a que saiam da comunidade, pois aquele lugar não é para eles e, como forma de sustentar o seu conselho, diz que está trabalhando como cobrador porque não apareceu coisa melhor, mas que ele estudou, terminou o colegial, serviu o quartel e foi o melhor atirador combatente, além de saber lutar caratê. Na concepção de Mané Galinha, uma academia pode ser o passaporte de

ingresso na sociedade. A forma como o personagem expressa seus pensamentos, leva a refletir sobre as atuais condições das comunidades carentes, uma vez que os próprios moradores acreditam que, para ter êxito na vida, é necessário afastar-se do seu lugar de origem.

Um dos supostos assaltantes é o narrador da história, Buscapé. Após querer saber um pouco mais sobre a vida de Mané Galinha, sua fala dentro da narrativa some e a narração em *off* entra dizendo que “*ainda não era a hora de contar a história do Mané Galinha*”, e um *close* fecha no rosto do personagem. No momento de apresentação do personagem, a coloração da cena fica esverdeada, talvez para podermos identificá-lo dentro da história.

Figura 45



Toda a narrativa do filme *Cidade de Deus* é conduzida dessa forma, os personagens importantes para a trama são inseridos via narração em *off*, sempre sugerindo uma expectativa sobre ele, ou seja, algo vai acontecer com esse personagem. É a partir deste ponto que começamos a prestar atenção no personagem Mané Galinha, pois até o momento ele ainda não havia sido apresentado, a maioria do público não consegue fazer a relação entre o homem humilhado na porta do bar pelo Zé Pequeno e Mané Galinha.

No baile de despedida de Bené, já inserido e devidamente apresentado ao público, Mané Galinha é mais uma vez vítima de humilhações dos traficantes da CDD, sendo obrigado a dançar nu diante de centenas de pessoas.

Figura 46



A predominância da cena ainda é o verde, as luzes da festa ajudam na coloração da cena e evidenciam a vergonha de Mané Galinha. Neste momento, o enquadramento de Mané Galinha não é mais no canto esquerdo, ele já está no centro da tela, os fatos e situações que o envolvem fazem com que seu personagem ganhe o devido espaço dentro do filme.

A postura de Mané Galinha na imagem, até esse momento, evidencia sua postura com os traficantes, sempre se curvando às humilhações e nunca disposto a se vingar, sempre na atitude conformista. Além de todas as outras humilhações já sofridas, Mané Galinha presencia o estupro da sua namorada, e, logo em seguida, sua casa é alvejada de tiros pelo bando de Zé Pequeno, o que ocasiona a morte de seu tio e seu irmão. Neste ponto, começa a ser construída a personalidade do personagem. Minutos antes de sua casa ser alvejada, ele reflete sobre sua postura ao ver sua namorada ser estuprada e não poder agir. O estupro de sua namorada e a morte de seus familiares são as duas situações decisivas para sua mudança de personalidade, toda sua construção é essencial para dar a devida evolução ao personagem.

Vendo a fragilidade de Mané Galinha diante de toda situação, Sandro Cenoura, outro traficante da CDD, entrega a ele uma arma para poder vingar a morte de sua família. No momento da entrega da arma, há uma transição de cores, nota-se que o personagem passa por uma pressão psicológica entre vingar sua família e tornar-se um traficante ou deixar que sua vida se torne

cada vez mais tumultuada pelos traficantes. As cores das cenas mudam, ficam azuladas, já são semelhantes às que enquadram Zé Pequeno e toda a terceira fase do filme, o clima começa a ficar mais sombrio, denunciando o que se passa com os personagens, seus sentimentos e angústias.

Figura 47



O fato de Mané Galinha aceitar a arma oferecida pelo traficante Sandro Cenoura é um momento de certo suspense no filme, no sentido de dar ao público o alívio necessário para as maldades cometidas pelo bando de Zé Pequeno. Antes do estupro e da morte dos familiares de Mané Galinha, os habitantes da CDD não tinham nenhuma perspectiva de mudança desse quadro. Com a morte de Bené, Zé Pequeno se torna ainda mais intolerante e violento. Após pensar alguns instantes, Mané Galinha aceita a arma, não num gesto de desespero, e sim como a única forma de dar continuidade à sua vida dentro da comunidade.

O personagem de Mané Galinha depende das atitudes de Zé Pequeno para seu desenvolvimento, sua atuação dentro do filme seria sem importância se não fosse a implicância de Zé Pequeno.

Figura 48



Com a arma na mão, Mané Galinha sai em direção ao bando de Zé Pequeno. O primeiro tiro é certo, atinge um traficante que cai morto no chão. No ponto de vista do narrador, Cidade de Deus parece ter encontrado um herói. Vendo o corpo do traficante caído ao chão, vários moradores se aproximam e parabenizam Mané Galinha pelo feito. Para o narrador, Mané Galinha irá fazer a revolução na CDD, e novamente sugere outro destino para o personagem. No momento dos primeiros tiros, apesar da escuridão da cena, é possível notar uma lágrima rolando pela sua face, essa não é a vida que ele queria, porém, naquele momento, não existe outra possibilidade, ele não tem escolha, Zé Pequeno passou dos limites.

Figura 49



Tal seqüência ainda não define o lado que Mané Galinha tem dentro da trama; neste momento ele se encontra dividido entre ser um bom moço e ser um bandido, lembrando o mesmo conflito que Buscapé enfrenta quando quer cair na vida do crime, mas não tem vocação para isso.

Mané Galinha está frágil e passível às influências e, na próxima seqüência, Sandro Cenoura tenta convencê-lo a aceitar a sociedade no tráfico. Por vezes Mané Galinha declina e não aceita a sociedade proposta, mas decide aceitar quando ouve um garoto de recado do Zé Pequeno propondo barganha ao Cenoura para eliminá-lo. Neste momento ele percebe que sua vida dentro da comunidade não será a mesma se não enfrentar Zé Pequeno com as mesmas armas. A fala do personagem evidencia sua atuação dentro da narrativa até esse momento, antes de aceitar entrar para o mundo do crime, Mané Galinha diz: *“eu não curto esse lance de traficante, a parada aqui é pessoal”*. O fio condutor de Mané Galinha por esse caminho é uma questão pessoal, lavagem de honra, sem idealismos. O dinheiro do tráfico, o *status*, o poder não lhe interessam, o que ele quer é se vingar de Zé Pequeno e, para fazer parte daquele bando, ele coloca algumas regras: não matar criança e nem inocente.

As aparições de Mané Galinha, até o momento, são poucas e sutis, porém denunciam que algo irá acontecer. Num crescimento linear, na terceira fase do filme, ele apresenta-se como um personagem importantíssimo da trama, aquele que vai dar sentido à história da Cidade de Deus, movido por uma vingança pessoal; ele se opõe ao personagem central, Zé Pequeno, e completa o enredo da narrativa.

Sandro Cenoura sempre tem sua boca de fumo ameaçada pelo Zé Pequeno, mas Bené, o melhor amigo de Zé Pequeno sempre o impede de tomar a boca do Cenoura porque ele é camarada. Com a morte de Bené, Cenoura está exposto às maldades de Zé Pequeno e necessita ter ao seu lado um companheiro forte para poder livrar o seu negócio das mãos de Pequeno, perante essa situação não tem outra escolha a não ser persuadir Mané Galinha para entrar em seu bando.

No primeiro assalto, Mané Galinha impede a morte de um vendedor que Sandro Cenoura iria matar por prazer, no mesmo estilo de Zé Pequeno.

Figura 50



Logo em seguida, em outra cena, o segundo assalto. Sandro Cenoura livra Mané Galinha de ser morto por um vigia e Mané Galinha começa a entender que toda regra tem exceção, quando se está disposto a entrar no crime é preciso fazê-lo por completo, não há como ficar em cima do muro e sua próxima aparição já é atirando em um vigia de banco, que ameaça sacar uma arma ao ouvir “voz de assalto”.

Na seqüência do assalto ao banco, as câmeras focalizam rapidamente a reação do guarda ao ouvir a voz de assalto. Num gesto brusco, Mané Galinha vira e dispara um tiro contra o guarda que cai morto no chão. Ao lado do guarda é possível notar a presença de um garoto que se debruça sobre o corpo, em questão de segundos a câmera se volta aos bandidos para dar seguimento à cena do assalto, pois, naquele momento, o que interessa é a atitude de Galinha e também o assalto para angariar fundos para a luta contra Zé Pequeno.

Figura 51



As seqüências dos assaltos definem o personagem Mané Galinha após entrar para a vida do crime, as suas regras são criadas e quebradas com a mesma rapidez. Mané Galinha perde o controle e adere de vez ao mundo do tráfico, rapidamente é possível vê-lo negociando e comprando armas. Tal episódio marca a sua transformação. Ele já não é mais o bom moço, da era paz e amor, agora ele entra na batalha para se vingar. Agora ele mata e arma crianças, pequenos soldados que irão defender seu território. Para Zaluar, 1996, Mané Galinha torna-se um bandido que tem a necessidade de ser mau para se auto-afirmar, para isso não pode hesitar diante das ações de violência, pois pode ser considerado um homem fraco e sentimental.

A forma de edição e a forma como as seqüências são narradas, mostram a transformação na feição do personagem: no primeiro enquadramento ele fica triste ao ter que entrar para o crime, no segundo ele

ainda apresenta compaixão pela vítima, no terceiro não há mais piedade. Mané Galinha está de vez tomado pelo sentimento de vingança e disposto a matar para viver, os olhos do personagem denunciam seu ódio, o revólver na tela está em evidência, porém não mais que o personagem, afinal ele já tem intimidade com a arma, por ter sido o melhor atirador combatente do quartel.

A guerra em Cidade de Deus foi instaurada, cada um com seus motivos particulares. De acordo com Buscapé, a vida na favela torna-se um inferno, o que é para ser uma vingança rápida e localizada vira uma guerra. Passado um ano, ninguém mais sabe qual é o motivo da briga, a guerra vira desculpa para tudo. Mané Galinha já não tem mais compaixão, um garoto pede para entrar no bando de Galinha, Cenoura satiricamente lhe entrega uma arma de calibre 22; para Galinha, que está com uma escopeta na mão, é motivo de graça e, numa gargalhada, satiriza o garoto. Outra seqüência, muito parecida com a anterior: um garoto se apresenta com o nome de Otho, tenta entrar para o bando, dando a desculpa de que quer vingar a morte de seu pai. A câmera fecha um *close* no rosto de Mané Galinha que parece pressentir algo e rapidamente toma a arma que Cenoura entrega para o garoto e a coloca em cima da mesa, alegando que o menino era trabalhador. Cenoura, num único gesto, dá a entender ao Galinha que aquele não é um momento para recusar a ajuda de pequenos soldados, afinal eles estão em guerra. Sorrateiramente, o menino pega a arma novamente e a coloca na cintura, esta cena parece acontecer em câmera lenta, nesse momento começa a ser delineado o destino do personagem Mané Galinha.

Mané Galinha continua na empreitada, sempre atirando contra Zé Pequeno. Algumas cenas que, num primeiro momento, não pareciam ser importantes ao serem exibidas, como a do garoto que debruça seu corpo sobre o guarda caído ao chão, agora fazem a diferença para o desfecho do personagem.

As aparições de Mané Galinha são estratégicas, primeiro sendo humilhado, depois se tornando um bandido, logo em seguida declarando guerra a Zé Pequeno e esta guerra é o clímax nessa fase do filme. A câmera não se limita a contar sua história, várias cenas e histórias de outras personagens são intercaladas no filme. Neste momento, é possível entender o

maior envolvimento da polícia com o tráfico de armas, e como as armas chegam às mãos de bandidos como Zé Pequeno; é uma fase que demonstra a vida de pessoas que vivem em comunidades carentes que estão em guerra, pessoas aviltadas do direito de ir e vir, sendo humilhadas por policiais. É uma fase que denuncia as fragilidades das comunidades que sofrem pelo descaso público, pois, segundo Buscapé: “*para a polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido*”. Mané Galinha é o personagem que serve como elo para a continuidade da narrativa, ele é quem conduz para o fim da história.

Entre as mortes apresentadas na favela durante toda essa seqüência, uma, especialmente, envolve diretamente Mané Galinha, um gesto de solidariedade faz com que ele seja baleado. Ao ver um garoto de aproximadamente sete anos, morto, estirado no chão, após o confronto entre as gangues, Mané Galinha lembra-se do seu primeiro encontro com esse garoto, através do recurso do *flashback*, a tela escurece e ele se lembra do garoto transmitindo o recado de Zé Pequeno. É com pesar que Mané Galinha fecha os olhos da vítima com a intenção de que ele descanse em paz. Toda essa seqüência dura, no máximo, um minuto, a distração de Galinha nesse momento faz com que ele seja, sorrateiramente, baleado por alguém escondido, no escuro, atrás de um muro. A maneira como a cena é montada, mostra que quem quer matar o Galinha não é de um bando rival, quer fazê-lo sem que ninguém o note e isso foge dos padrões das gangues locais.

A vinheta do *Jornal Nacional* com a voz de Sérgio Chapelen que, nesta época, é âncora dessa programação, noticiando o fato ocorrido com Mané Galinha, é a abertura para a próxima seqüência, a guerra chega na imprensa. Por esse motivo, a foto de Galinha é estampada na primeira página do jornal, o que causa certo desconforto a Pequeno, mas Galinha não quer publicidade, ele quer acabar com Zé Pequeno e quando é entrevistado, diante das câmeras, retoma a tranquilidade que tinha antes de entrar para o crime e diz: “*eu já fui preso umas três vezes e ele continua lá*”, dando a entender que a polícia, de alguma forma, está sempre ao lado de Zé Pequeno.

A introdução da vinheta e, logo em seguida, as cenas do noticiário da época, relatando o ocorrido em Cidade de Deus, dão ao espectador a impressão de veracidade dos fatos narrados. Embora tenha sido baseado em

fatos reais, o filme *Cidade de Deus* é uma obra de ficção, em que tudo é narrado sob o ponto de vista de um narrador-personagem.

Numa audaciosa fuga, Mané Galinha escapa do hospital e, de volta à CDD, retoma suas atividades, mas agora ninguém mais se lembra do objetivo principal da guerra. Tudo é motivo para guerrear, a intenção agora é um acabar com a vida do outro, para poder tomar todas as bocas de fumo da favela, para, assim, ter mais dinheiro e poder comprar mais armas e mais drogas, é o círculo vicioso do tráfico. A aparição de Mané Galinha nessa fase do filme serve para justificar os acontecimentos dentro da favela. O desenvolvimento do personagem Mané Galinha é fundamental para o desenrolar do filme.

O confronto final das gangues é o início do filme. O bando de Zé Pequeno prepara-se para uma foto, de repente Mané Galinha surge detrás da coluna, atirando contra o bando rival, um tiro acerta em cheio o peito de um dos meninos, é a primeira vez que o confronto é realizado à luz do dia. Diante de tantos disparos, os bandos se dispersam e, entre um tiro e outro, um garoto é atingido, Mané Galinha tenta lhe prestar socorro para amenizar sua dor, ao virar as costas para pedir ajuda leva um tiro que o leva à morte.

Neste momento, novamente o *flashback* situa o espectador sobre quem é o garoto que mata Mané Galinha, rapidamente as cenas do assalto a banco reaparecem, mas agora privilegiando o corpo do vigia estendido no chão e ao seu lado o garoto, Otho, de aproximadamente quinze anos que vê seu pai ser morto por Mané Galinha. O mesmo garoto decidido a vingar a morte do seu pai, decide entrar para o bando de Mané Galinha, usando da estratégia de juntar-se ao inimigo. O mesmo garoto que Mané Galinha tentou impedir de entrar para o crime, alegando que o menino era trabalhador.

Mané Galinha é vítima de uma vingança, a mesma que o motivou a abandonar sua vida pacata e honesta para entrar para o crime.

4.1. Mané Galinha e o arquétipo negro

Mané Galinha é considerado o bonitão do bem, até o meio da narrativa ele segue exatamente o mesmo caminho que Buscapé, que também pode se enquadrar dentro do estereótipo Negro de Alma Branca, descrito por João Carlos Rodrigues. Serviu o Exército, foi primeiro combatente e trabalha como cobrador de ônibus. Ao encontrar dois garotos da Cidade de Deus, aconselha-os a se afastarem daquele local para poderem progredir na vida, porém, por uma fatalidade, ele próprio envereda pela vida do crime. Mané Galinha, assim como o Negro de Alma Branca, recebe boa educação e tenta ser integrado na sociedade. Mas, a partir da terceira fase do filme, tudo muda, o sentimento de vingança faz com que Mané Galinha abandone as características deste arquétipo e seja enquadrado como o herói da trama. Essa descrição faz lembrar o que Vogler afirma, ao escrever que:

Os heróis têm qualidades com as quais nós podemos nos identificar e nas quais podemos nos reconhecer. São impelidos pelos impulsos universais que todos podemos compreender, de ver êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar auto-expressão.(VOGLER, 2006, p. 77).

A partir do momento em que Mané Galinha, movido por um sentimento de vingança, decide acabar com Zé Pequeno, ele passa a enquadrar-se dentro do arquétipo de herói, pois livra todos de um mau elemento. O arquétipo de herói é mais adequado ao objetivo proposto pela narrativa fílmica, o problema da favela Cidade de Deus são as mazelas sociais e não os preconceitos raciais no qual o Brasil está inserido.

Vogler afirma que a história de um herói é sempre relacionada com uma jornada, geralmente ele sai do ambiente seguro para se aventurar em um mundo estranho. Com Mané Galinha não é diferente, ele abandona sua vida pacata de cobrador de ônibus para entrar num mundo completamente desconhecido por ele, o mundo que proporciona ao personagem seu desenvolvimento dentro da trama. O desenvolvimento de Galinha causa em Zé Pequeno o desespero, esse tipo de construção causa, na platéia, emoções que fazem valer a pena acompanhar o filme. A fase em que Mané Galinha entra em

cena no filme é justamente para isso, dar ao público a opção de outro desfecho.

O estereótipo negro, neste caso, fica em segundo plano, tudo acontece dentro da Cidade de Deus, os outros personagens também são negros, o que evita compará-los, relacionando-os ao seu desenvolvimento dentro da trama.

Diferentes de outras narrativas em que o herói é apresentado logo no início da trama, já causando certa empatia com o público, Mané Galinha entra na última fase da história. Apesar de ser introduzido e aparecer no filme em outros momentos, é na terceira fase que ele se desenvolve, que se concretiza como personagem. Conforme Vogler:

O propósito dramático do herói é dar à platéia uma janela para a história. Cada pessoa que ouve uma história ou assiste a uma peça ou filme é convidada, nos estágios iniciais da história, a se identificar com o herói, a se fundir com ele e ver o mundo por meio dos olhos dele. (VOGLER, p. 76)

Mané Galinha pode ser identificado como o herói, pois, no primeiro momento, são apresentados somente os motivos que o levam a se tornar um bandido. Qualquer cidadão comum, diante de fatos e situações aos quais é exposto Mané Galinha, dificilmente não se tornaria bandido, mas, durante sua trajetória, Galinha perde seu objetivo inicial. O próprio narrador diz que a guerra travada entre Cenoura e Zé Pequeno vira desculpa para tudo, e o que era para ser uma vingança rápida e localizada já dura um ano.

Durante esse período, Mané Galinha torna-se um homem mau, conforme descrito anteriormente, perde seus objetivos e agora está na guerra por estar, para mostrar aos demais que é um homem carrasco, perverso. Tais fatos, os de perda de ideais de Mané Galinha, não são narrados, o que fica no imaginário dos espectadores são os motivos pelos quais ele se torna um bandido, que fizeram com que ele se tornasse um herói dentro da narrativa, assim privilegiando o arquétipo de herói. A construção narrativa privilegia esse *status* de Mané Galinha. Pouco antes de morrer, em meio a uma guerra, uma troca de tiros, ele tenta ser solidário a um garoto que é baleado. Sua morte se dá no mesmo confronto em que ocorreu a morte do vilão da história, e embora

ele não tenha assassinado tal vilão, é ele quem provoca o confronto para que o desfecho aconteça, além de prestar à comunidade um enorme favor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro, por muito tempo, apresentou imagens que podem ser consideradas racistas: o trajeto do negro, do início do século passado até meados da década de 1950, dentro do cinema, foi permeado por representações estereotipadas ligadas à questão racial. Foi a partir de 1955 e 1957, respectivamente com *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, que os filmes começam a dar ao negro outra conotação, com personagens ganhando cada vez mais destaque e espaço.

O cinema brasileiro da década de 1960, entre outras características, apresenta uma tendência contrária aos modelos criados pela grande indústria, com o intuito de falar da sociedade de um modo geral e denunciar as injustiças existentes. Surge, assim, uma nova forma de cinema. Conforme comenta José Carlos Avellar:

O cinema surgiu aqui como todos os cinemas mais jovens que surgiram então em diversos outros pontos. Tratava-se de criar uma ligação mais aberta com o espectador, de fazer do filme uma forma determinada pela relação com a realidade, ao fazer do filme um estímulo para pensar a realidade, de inventar um novo cinema. (AVELLAR, 1982, p. 4)

Entretanto, ainda permaneceu, nas formas de representação, uma relação direta entre o aspecto racial e a condição social de tais personagens – o que, ao que nos parece, começa a ser modificado no cinema brasileiro contemporâneo.

A realização do filme *Cidade de Deus* causou muitos impactos, logo após o seu lançamento no circuito comercial em 2002. Os atores negros são os “protagonistas” da história, e é em torno deles que a trama se desenrola, o que permitiu a realização de análises pejorativas quanto à atuação de atores negros para a constituição desses personagens. Entretanto, a temática do filme carrega consigo um problema social crônico brasileiro.

Ao se pensar nos arquétipos negros utilizados no cinema tradicionalmente, logo imaginam-se personagens sem muita expressividade que servem como pano de fundo para o crescimento e desenvolvimento de

outras personagens, em se tratando de raça, na maioria brancas. Porém, de acordo com as análises descritivas realizadas dos quatro personagens, Buscapé, Zé Pequeno, Bené e Mané Galinha, nota-se um crescimento considerável de todos eles dentro da narrativa, independente de questões raciais. Tais personagens foram escolhidas para a realização deste trabalho, pois todos pertencem à raça negra.

A comunidade Cidade de Deus, localizada na zona oeste do Rio de Janeiro, é uma favela terrestre, cheia de ruas estreitas e guetos. A geografia da favela permite realizar um paralelo com as personagens apresentadas, sua horizontalidade faz com que todas as personagens se igualem e tenham o mesmo desenvolvimento e importância dentro da narrativa. A questão racial não se encontra presente: ela não impede que os personagens se desenvolvam e se destaquem, nem faz com que atores negros tenham papéis subalternos se comparados a outros atores brancos.

Outro ponto em comum dentro da análise realizada é que todos os personagens passaram por um conflito de identidade para se fortalecer em algum aspecto dentro da história: Dadinho teve que se tornar Zé Pequeno para ter força suficiente para continuar no crime; Bené virou cocota para morrer como herói da história; Mané Galinha virou herói porque virou bandido e se tornou a única opção da sociedade para acabar com as maldades de Zé Pequeno; e Buscapé, no final do filme, virou Wilson Rodrigues, o fotógrafo. Estas transformações dos personagens levam à idéia de que ninguém, enquanto cidadão, tem seu caminho predestinado no crime por causa da raça nem por pertencer a uma comunidade carente, o que derruba a relação do favelado, que ainda não está inteiramente codificado como arquétipo, cunhado por João Carlos Rodrigues, que se refere aos moradores de favela. O possível surgimento deste arquétipo dá-se devido ao fato de o cinema brasileiro, por muito tempo, mostrar o negro como sendo morador de favela.

Dessa forma, pode-se notar, através da representação de tais personagens no filme, a possibilidade de o negro seguir qualquer caminho, de mocinho a bandido, e por vezes ele pode ser enquadrado dentro de alguns estereótipos, assim como qualquer personagem, independente da raça de seus interpretes. Engessar o negro em apenas um formato de representação é o que

ocasiona uma desvalorização da raça negra e também de sua luta por uma representação justa.

O surgimento do Cinema Novo, nos anos 1960, proporcionou ao negro um formato diferente de representação; este formato veio com o propósito da busca pela realidade do país e do homem brasileiro e, com isso, foram construídas novas representações do negro, tentando abolir os antigos estereótipos. Essa revolução no cinema possibilitou, posteriormente, a inserção de atores negros na atividade cinematográfica. Na década de 1970, atores como Zózimo Bulbul, Waldyr Onofre e Antônio Pitanga saíram das telas para atuarem por detrás delas, como diretores.

Essa nova configuração serviu como uma espécie de resposta dos negros a anos de ausência e de assimetria nos espaços de produção cinematográfica. Como observam Robert Stam e Ella Shohat:

Essa assimetria no poder de representação gera um intenso ressentimento nas comunidades minoritárias, para as quais o recrutamento de um não-membro do grupo minoritário é um insulto triplo, implicando (a) você não é digno de auto-representação; (b) ninguém da sua comunidade é capaz de te representar; e (c) nós, os produtores do filme, não nos importamos muito com sua sensibilidade ofendida, porque temos o poder e não há nada que você possa fazer a esse respeito. (STAM, SHOHAT: p. 75, 1995)

Os negros lutaram (e ainda lutam) bravamente pela conquista do seu espaço. A sua representação nas mídias pode ter sido realizada de forma equivocada, mas ele nunca foi passivo às determinações de seus superiores, o que pode ser observado claramente nas histórias de revoltas e de criação de quilombos.

Ainda assim, a questão da discussão racial como fonte principal do enredo e das narrativas fílmicas continua sendo central. Já no cinema contemporâneo, em especial no caso exemplar de *Cidade de Deus*, o objetivo principal é denunciar os problemas enfrentados pelas comunidades carentes, independente da raça.

Cidade de Deus deixa questões em aberto que são respondidas em outra oportunidade, os dramas acontecidos na série e no longa-metragem *Cidade dos Homens*, como os episódios “A coroa do imperador” e “Uólace e João Vitor”, que refletem as particularidades vivenciadas pelos personagens

Laranjinha e Acerola, interpretados pelos atores Darlan Cunha e Douglas Silva, que, por vezes, acabam respondendo a alguns questionamentos que ficam em aberto em *Cidade de Deus*.

É possível notar no filme de Meirelles a identidade da subclasse, várias pessoas impedidas socialmente, economicamente, politicamente e culturalmente de assumir uma posição de cidadão. Por exemplo, a seqüência da demissão de Buscapé da loja do Makro deixa evidente tal situação: os empregadores concluíram, superficialmente, que ele facilitou o roubo para os meninos do Caixa Baixa.

Para alguns, *Cidade de Deus* faz o que de melhor o cinema sabe fazer: desperta o público para o debate. A série *Cidade dos Homens*, (2002 – 2005), complementa a obra cinematográfica ao retratar o contexto social que cria a violência, a situação contemporânea, as relações entre os favelados e as outras classes sociais e o cotidiano das pessoas que moram no morro, mas não estão envolvidas com o narcotráfico. As questões que *Cidade de Deus* levanta, *Cidade dos Homens* responde. Enquanto o primeiro é a história do surgimento da violência institucionalizada, o segundo é o retrato das pessoas comuns que vivem no meio da guerra civil. Para outros, *Cidade de Deus*, mais uma vez, trata com futilidade e banalidade os problemas sociais das favelas brasileiras. Reagindo aos louros entregues aos idealizadores de *Cidade de Deus*, Ivana Bentes apresenta o que são os aspectos possíveis de análise contidos no filme, que por trás de uma linguagem pós-MTV, apresenta um novo realismo e brutalidade latino-americanos, com altas descargas de adrenalina, causando estímulos sensoriais que não permitem atentar para os detalhes intoleráveis de uma sociedade injusta e segregacionista.

Na contramão, procuramos mostrar, com a análise descritiva dos quatro personagens do filme, que *Cidade de Deus* possibilita outro tipo de olhar. Alguns temas tratados na trama ainda podem render uma discussão em torno de aspectos do filme que mais chamam a atenção. A tentativa deste trabalho é mostrar que não existe apenas um viés para análise da representação do negro, outras formas de análises também são possíveis desde que haja um esforço em querer apresentar visões positivas para a compreensão da raça negra e de suas novas formas de representação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela*. Rio Janeiro: Editora SENAC, 2000.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Cinema)
- BENTES, Ivana. Cidade de Deus promove turismo ao inferno. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2002. Caderno 2.
- DE, Jefferson. *Dogma Feijoada: O cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- FERRARAZ, Rogério. *As vozes do morro*. In *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro, n.º 29, maio/junho, 2001.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Petrópolis: Vozes, 2000.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LYRA, Bernadete; MONZANI, Josette (org.). *Olhar: cinema*. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores / CECH – UFSCAR, 2006.
- LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1972: p. 149-159.
- MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- NAGIB, L. (org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres/Nova York: I.B. Tauris, 2003. 320 p.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- SARAIVA, Leandro Rocha. “Cidade de Deus: maestria e contradições” em *Sinopse Revista de Cinema*, n.º. 9. São Paulo: Cinusp, agosto/2002, p. 12-15.
- _____, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de roteiro ou manual, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism – A Comparative History of race in Brazilian Cinema & Culture*. Durham/Londres, Duke University Press, 1997.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens*. Campinas, n.º. 5, ago./dez., 1995.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor*. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997.
- ZALUAR, Alba. *Da Revolta ao Crime S.A.* São Paulo: Moderna, 1996.

Documentos Eletrônicos:

EDUARDO, Cléber. *Cosmética da fome*. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>> (acesso em 19 de jul. 2007)

RIBEIRO, Paulo Jorge. *Discutindo práticas representacionais com imagens*. Disponível em <http://www.centrodametropole.org.br/seminarios/5cidade_de_deus.pdf> (acesso em 18 jul. 2007)

Sites:

www.cidadedededeus.com.br

www.blackpanthers.org.br

www.palmares.gov.br

www.adorocinema.com.br

www.mundonegro.com.br

www.mnemocine.com.br

www.portalafro.com.br

FILMOGRAFIA**RIO 40 GRAUS, Brasil, 1955**

Gênero: *Drama*

Tempo de Duração: *100 minutos*

Ano de Lançamento (Brasil): *1955*

Distribuidora(s): *Sagres, Riofilme*

Diretor(es): *Nelson Pereira dos Santos*

Roteirista(s): *Nelson Pereira dos Santos*

Produtor: *Nelson Pereira dos Santos*

Elenco: *Modesto de Souza, Roberto Batalin, Jece Valadão, Ana*

Beatriz, Glauce Rocha, Claudia Moreno, Carlos Moutinho, Hilda Moura, Arinda

Serafim, Ivone Miranda, Ary Cahet, Pedro Nicolau Cavalcanti, Nelson Oliveira,

Hélio Norival, Alfeu Gomes Pepes, Walter Sequeira, Riva Blanche, Georvan

Carol Ribeiro, Zé Ketí, Oswaldo Catarino, Arthur Vargas Júnior, Antonio

Novaes, Paulo Matosinho, Antonio Carlos, Diamantino Silva, Fenelon Paul,

Neves, Paulo Jader Montel, Arnaldo Montel, Domingos Paroni, Celso Borges,

Al Vieira Ghiu, Artur José Sérgio, Clara Fabrício, Mauro Mendonça, Olavo

Mendonça, José Bonifácio, Silva Jorge Brandão, Jorge Farah, Cleo Tereza,

Carlos de Souza, Aloísio Costa, Jarbas Barreto, Elza Vianny, Sofia Alkalay,

Julia Gonçalves, Souza Alvaiade, Paulo Jackson de Raymundo, Castro

Gonzaga, Miguel Rozemberg, Jaime Filho, Nadia Maria, Renato Consorte,

Martim Francisco, G. R. Escola de Samba Portela, G. R. Escola de Samba

Unidos do Cabuçu, Paulo Estevão, José Carlos de Araújo, Haroldo Oliveira,

Valdo César e apresentando pequenos vendedores de amendoim: Edison

Vitoriano e Nilton Apolinário. Participação especial: Sady Cabral.

RIO, ZONA NORTE, Brasil, 1957

Gênero: *Drama*

Tempo de Duração: *80 minutos*

Ano de Lançamento (Brasil): *1957*

Distribuidora(s): *Rio Filmes*

Diretor(es): *Nelson Pereira dos Santos*

Roteirista(s): *Nelson Pereira dos Santos*

Produtor(es): *Nelson Pereira dos Santos, Raimundo Hygino e Mário Marinho*

Elenco: *Grande Otelo, Jece Valadão, Paulo Goulart, Maria Petar, Malú,*

Haroldo de Oliveira, Vargas Jr., Ferreira Maya, Washington Fernandes,

Walkiria Barbosa, Erley J. Freitas, Pedro Farah, Nicolino Cupello, Sergio Malta,

Carlos Miranda, Mozart Cintra, Carlos de Sousa, Edison Vitoriano, Odair

Abrantes, Madalena de Jesus, Almir Lopes, Aloizio Costa, Tião Pimentel, Mario

Luiz Prata, Zé Kéti, Iracema Vitória, Turco Fernandinho.

PISTA DE GRAMA / UM DESCONHECIDO BATE À PORTA, Brasil, 1958

Gênero: *Comédia*

Tempo de Duração: *35 minutos*

Ano de Lançamento (Brasil): *1958*

Distribuição: *sem informações*

Direção: *Haroldo Costa*

Roteiro: *Haroldo Costa e Jaime Faria Rocha*

Produtor(es): *Wilson do Nascimento e Manoel Nunes Areas*

Elenco: *Paulo Goulart, Yoná Magalhães, Laura Suarez, Angelito Mello, Rodolfo Arena, Sebastião Leporace, Avalone Filho, José Portillo, João Péricles, Miriam Pércia, Vera Regina, Edson Silva, Bruno Netto, Allan Lima, Gladys Frances, José Siqueira, Faria Veiga, Jayme Faria Rocha, Milton Vivano, Germano Filho, Aridio Antunes, Ernani Rangel, Lídio Costa, João Carlindo, Geraldo Alves, Marcos Antonio Marinho, Cavalô Mandi, Celso Guimarães, Luiz Mergulhão. Participação especial de Elisete Cardoso e Locução de Geraldo Luiz.*

A NEGAÇÃO DO BRASIL, Brasil, 2000

Gênero: *Documentário*

Duração: *91 min*

Ano: *2000*

Direção: *Joel Zito Araújo*

Roteiro: *Joel Zito Araújo*

Empresa(s) Co-produtora(s): *Casa de Criação*

Produção Executiva: *Joel Zito Araújo*

Direção de Produção: *Joel Zito Araújo*

Direção de Fotografia: *Adrian Cooper e Cleumo Segond*

Fotografia de Cena: *Não*

Montagem/Edição: *Joel Zito Araújo e Adrian Cooper*

Técnico de Som Direto: *Toninho Murici*

Edição Som: *Equipe Estúdios Mega*

Mixagem: *Equipe Estúdios Mega*

Trilha Musical: *Não*

Trilha Original: *Não*

CIDADE DE DEUS, Brasil, 2002

Gênero: *Drama*

Tempo de Duração: *135 minutos*

Ano de Lançamento (Brasil): *2002*

Distribuição: *Lumière / Miramax Films*

Direção: *Fernando Meirelles*

Roteiro: *Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins*

Produção: *Walter Salles*

Música: *Antônio Pinto e Ed Côrtes*

Fotografia: *César Charlone*

Direção de Arte: *Tulé Peake*

Edição: *Daniel Rezende*

Elenco: *Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura), Seu Jorge (Mané Galinha), Alexandre Rodrigues (Buscapé), Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno), Roberta Rodrigues (Berenice), Phellipe Haagensen (Bené), Jonathan Haagensen (Cabeleira), Douglas Silva (Dadinho), Jefechander Suplino (Alicate), Alice Braga (Angélica), Emerson Gomes (Barbantino), Édson Oliveira (Barbantino - adulto), Luís Otávio (Buscapé - criança), Maurício Marques (Cabeção), Gero Camilo (Paraíba), Graziella Moretto (Jornalista), Micael Borges.*

CIDADE DOS HOMENS, Brasil, 2002 – 2005

Gênero: *Aventura, Comédia, Crime, mais...*

Duração: *30 min.*

Tipo: *Série de TV / Colorido*

Palavras-Chaves: *Brasil, Cidade de Deus, Chegar à maturidade, mais...*

Distribuidora(s): *Som Livre, Rede Globo de Televisão*

Produtora(s): *Globo Filmes*

Temporadas: *1 / 2 / 3 / 4*

Diretor(es): *Fernando Meirelles, Regina Casé, Paulo Morelli, Paulo Lins, Kátia Lund, Philippe Barcinski, César Charlone, Adriano Goldman, Cao Hamburger, Eduardo Tripa*

Roteirista(s): *Paulo Morelli, Leandro Saraiva, George Moura, Newton Cannito, Guel Arraes, Regina Casé, Jorge Furtado, Fernando Meirelles, Cláudio Galperin, César Charlone, Kátia Lund, Melanie Dimantas, Elena Soarez, Paulo Lins, Bráulio Mantovani*

Elenco: *Darlan Cunha, Douglas Silva, Camila Monteiro, Phellipe Haagensen, Jonathan Haagensen, Roberta Rodrigues, Luciano Vidigal, Leandro Firmino, Alexandre Rodrigues (1), Daniel Zettel.*

AS FILHAS DO VENTO, Brasil, 2005

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 85 minutos

Ano de Lançamento: 2005

Estréia no Brasil: 16/09/2005

Estúdio/Distrib.: Riofilmes

Direção: Joel Zito Araújo / Joel Zito Viana

Elenco: *Taís Araújo, Jonas Bloch, Zózimo Bulbul, Maria Ceíça, Thalma de Freitas, Ruth de Souza, Mônica Freitas, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Kadu Carneiro, Danielle Ornelas, Rocco Pitanga.*

TROPA DE ELITE, Brasil, 2007

Gênero: Ação

Tempo de Duração: 118 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2007

Site Oficial: www.tropadeelitefilme.com.br

Estúdio: Zazen Produções

Distribuição: Universal Pictures do Brasil / The Weinstein Company

Direção: José Padilha

Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Mantovani e José Padilha

Produção: José Padilha e Marcos Prado

Música: Pedro Bromfman

Fotografia: Lula Carvalho

Desenho de Produção: Tulé Peak

Figurino: Cláudia Kopke

Edição: Daniel Rezende

Elenco: *Wagner Moura (Capitão Nascimento), Caio Junqueira (Neto), André Ramiro (André Matias), Milhem Cortaz (Capitão Fábio), Fernanda de Freitas (Roberta), Fernanda Machado (Maria), Thelmo Fernandes (Sargento Alves), Maria Ribeiro (Rosane), Emerson Gomes (Xaveco), Fábio Lago (Baiano), Paulo Vilela (Edu), André Mauro (Rodrigues), Marcelo Valle (Capitão Oliveira), Erick Oliveira (Marcinho), Ricardo Sodré (Cabo Bocão), André Santinho (Tenente Renan), Luiz Gonzaga de Almeida, Bruno Delia (Capitão Azevedo), Alexandre Mofatti (Sub-Comandante Carvalho), Daniel Lentini.*

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)