

## A Representação Arquetípica do Negro em “Cidade de Deus”<sup>1</sup>

Marília PARENTE<sup>2</sup>

Cristina TEIXEIRA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

Apesar de buscar representar a favela da maneira mais realista possível - inclusive se utilizando de locações em favelas cariocas e atores da favela, formados numa escola de teatro montada pela equipe do filme - “Cidade de Deus” acaba reproduzindo arquétipos nada novos na produção cinematográfica nacional. Representações recorrentes no cinema brasileiro em relação aos negros podem ser identificadas no filme: o “malandro”; a “mulata boazuda”; “o negro de alma branca”, dentre outros. O problema da reprodução desse discurso é que o filme fica tão preso aos arquétipos que pouco discute a individualidade das personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Brasileiro; Negro; “Cidade de Deus”; Arquétipos

### INTRODUÇÃO

Como um espelho da realidade distorcido pela subjetividade de quem o produz, o cinema mostrou-se um campo de significação do mundo, um painel no qual estão dispostas representações em suas mais variadas facetas. Como bem colocou o cineasta Carlos Diegues no prefácio do livro “O Negro brasileiro no cinema” (2011)<sup>4</sup>, de João Carlos Rodrigues, a teoria do embranquecimento- que surgiu na segunda metade do século XIX e pregava o “branqueamento” da população brasileira a partir da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e-mail: [mari.c.parente@gmail.com](mailto:mari.c.parente@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e-mail: [cristinateixeiravm@gmail.com](mailto:cristinateixeiravm@gmail.com)

<sup>4</sup> A versão digital do livro “O negro brasileiro no cinema”, que foi consultada para este artigo, não apresenta paginação e, por isso, não aparecem as páginas nas citações a João Carlos Rodrigues ao longo do *paper*.

miscigenação étnica- deu lugar a uma espécie de “americanismo delirante”, segundo o qual, ainda nas palavras do cineasta, “só chegaremos a ser uma nação de respeito se formos capazes de absorver as virtudes anglo-saxônicas, que farão desaparecer para sempre nossas fraquezas atávicas”. A visão de Diegues é compatível com os dados do último Informe Anual da Ancine, relativo ao ano de 2016. Apesar do aumento na quantidade de longa-metragens produzidos (foram 143, isto é, nove a mais do que no ano anterior) e do recorde de público (184,3 milhões de espectadores) nas salas de cinema do país, a disparidade entre a quantidade de espectadores dos filmes nacionais (30.410.522) em relação aos estrangeiros (153.897.326) ainda foi grande no último ano. Além disso, das vinte produções com maior bilheteria no Brasil, apenas três eram nacionais.

Enquanto o mercado brasileiro é colonizado pelas superproduções estrangeiras, a maior parte dos filmes nacionais ainda sustenta uma visão caricata do brasileiro e, em especial, do negro brasileiro. Foi dentro desse panorama do cinema nacional que, no ano de 2002, o diretor Fernando Meirelles lançou o aclamado e polêmico “Cidade de Deus” (colorido, 130 minutos). Com exceção ao ator Matheus Nachtergaele, que interpreta o traficante Sandro Cenoura, todo o elenco foi formado por jovens vindos de comunidades pobres, inclusive, muitos deles preparados pelo curso de teatro montado pela própria produção do filme. Além disso, as locações utilizadas no filme são realmente localizadas em favelas cariocas.

A película divide a história do crime na Cidade de Deus em três partes. Primeiro, remonta a chegada dos primeiros moradores ao conjunto habitacional, na década de 1960. A população, que fora “contemplada” pela política de remoção de favelas do Estado da Guanabara, durante o governo Carlos Lacerda, transferiu-se, como coloca o protagonista Buscapé (Alexandre Rodrigues), para “muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro”, para um lugar sem a infra-estrutura mínima necessária para receber moradores, onde o crime surge de maneira quase infantil - na narrativa, na figura do trio ternura. Nos anos 1970, o tráfico começa a nascer com a venda da maconha e de drogas mais pesadas. Já na década de 1980, exércitos de jovens e crianças se formam em torno do tráfico. A primeira cena é introduzida com as imagens de negros alegres, sambando e

promovendo um churrasco. Uma galinha foge da morte ao correr freneticamente pelo interior da favela. Torna-se diversão do bando Zé Pequeno, que a persegue. A galinha, após quase ser atropelada pela viatura policial, escapa. É aí que a vida dela cruza com a de Buscapé. Entre a polícia e o tráfico, estão ambos à mercê da sorte.

Diante do esforço da produção do longa ao recorrer a atores nascidos na comunidade e gravar em cenários reais, este *paper* funda-se sobre a **pergunta**: “Cidade de Deus” consegue construir uma imagem realista do negro brasileiro? Desta forma, a pesquisa tem como **objetivo geral** identificar os arquétipos do negro brasileiro nas personagens do filme e, a partir disso, como **objetivos específicos** (I) construir uma breve revisão de literatura sobre os conceitos de “representação” e “arquétipo”, além de (II) apontar recorrências dos perfis encontrados no filme de Meirelles em películas nacionais anteriores a “Cidade de Deus”.

A **hipótese** defendida é a de que, apesar da aparente ousadia na composição do elenco, roteiro e cenário, o filme não foi capaz de se desvencilhar de antigos arquétipos de representação do negro brasileiro no cinema, contribuindo para que figuras recorrentes na produção nacional, como o “malandro” e o “preto-velho”, sobrevivessem, no audiovisual brasileiro, à virada do século.

Assim, a **justificativa** do trabalho fundamenta-se na visão do cinema como prática social.

A “cultura” foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. O cinema, a televisão e a publicidade tornaram-se assim os principais alvos de pesquisa e análise “textual”. No âmbito dessa pesquisa, a cultura é vista como sendo composta de sistemas e significados interligados [...] a fim de melhor compreender como o cinema pode fazer parte dos sistemas culturais em análise (TURNER, 1997, p. 48-49).

Nesse sentido, o filme deve ser interpretado como um produtor de significados, que pode colaborar com a superação de estereótipos ou simplesmente reforçá-los. É necessário propor ao espectador leituras críticas e contextualizadas, que podem, muito além de aguçar sua fruição de uma obra, incentivá-lo a perceber-se um agente ativo no

processo fílmico- e, portanto, social- capaz superar paradigmas culturais pré- estabelecidos. Conforme verificou Vogler (2006):

Um narrador instintivamente escolhe personagens e relações que dão ressonância à energia dos arquétipos, para criar experiências dramáticas reconhecíveis por todos. Tomar consciência dos arquétipos só pode aumentar nosso domínio do ofício (VOGLER, 2006, p.48).

Por fim, a **metodologia** adotada para investigar o *corpus* da pesquisa é a análise fílmica, que

é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências (PENAFRIA, p.1, 2009).

O objetivo de toda análise é propor uma interpretação a um determinado filme, ao explicar seu funcionamento. Relacionar os elementos fílmicos encontrados é fundamental para que a pesquisa não se atenha a “interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes” (PENAFRIA, 2009).

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para um melhor entendimento da análise fílmica, faz-se necessária uma preliminar introdução aos principais conceitos que permeiam a pesquisa: representação e arquétipo (além desses, a pesquisa recorre aos arquétipos do negro no cinema nacional, que por questões organizacionais serão apresentados mais adiante, na análise fílmica). O primeiro termo é entendido pelo *paper* como

O ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido. As representações formam, segundo Jodelet (2001, p. 21), um sistema, e quando partilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade (CODATO, 2010, p. 48).

É importante pontuar, contudo, que a ideia de representação vem passando por algumas transformações dentro da teoria do cinema. Pode-se dizer que até os anos 1960, a representação fílmica era interpretada como um lugar de mediação, possibilitando

“que uma coisa que não estivesse presente em um determinado instante, ou seja, a realidade, pudesse se apresentar sob uma outra forma: em imagem” (GUTFRIEND, 2006), embora já se pensasse na capacidade mimética do cinema desde a década de 1920.

A partir dos estudos de Gilles Deleuze, reuniu-se uma série de conceitos para defender a visão das imagens fílmicas como filosofia em ato - e do cinema como “uma nova prática de imagens e de signos, cuja filosofia deve fazer a teoria como prática conceitual” (DELEUZE, 1985) -, que alguns teóricos passaram a enxergar a relação entre o discurso filosófico e as imagens.

“Foi assim que a idéia de representação adquiriu uma nova dimensão, estabelecendo mudanças definidas por Casetti como “a idéia de transparência se opõe a de opacidade” e “a idéia de funcionalidade opõem-se a de resistência” (CASSETTI, 1999, p.229). A representação é considerada um meio de corporificar as aparências e dar forma ao espírito (GUTFRIEND, 2006).

Já a teoria dos arquétipos encontrou em Carl Gustav Jung um de seus maiores alicerces. O psiquiatra acreditava na existência de um inconsciente pessoal e outro coletivo:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos **inconsciente coletivo** (grifo nosso). Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (JUNG, 2002, p.15, grifo do autor).

Desta forma, o inconsciente coletivo seria a camada mais profunda do inconsciente, comum a todos os seres humanos. Jung prossegue seu estudo elucidando que: “os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos*” (JUNG, 2002, p.16, grifo do autor). Esses arquétipos, portanto, são carregados inconscientemente por todos os indivíduos de uma cultura. São conteúdos do inconsciente coletivo, “tipos arcaicos – ou melhor- primordiais, isto é, de imagens

---

universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16).

Pode-se concluir, tendo por base os estudos junguianos, que os arquétipos reproduzidos em “Cidade de Deus” não foram formulados de forma consciente pela produção do filme. Já existiam e, inclusive, tinham sido reproduzidos pelo cinema brasileiro há décadas do lançamento do filme. Conforme observou Jung, “o conceito de ‘archetypus’ só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente (JUNG, 2002, p.17), ou seja, representam nesse sentido um dado anímico imediato.

### **ANÁLISE DO CORPUS**

No livro “O negro brasileiro e o cinema”, o escritor, pesquisador, jornalista e roteirista João Carlos Rodrigues elenca os arquétipos mais recorrentes do negro no cinema nacional. São eles: o preto-velho; a mãe-preta; o mártir; o negro de alma branca; o nobre selvagem; o negro revoltado; o negão; o malandro; o favelado; o crioulo doido; a mulata boazuda; a musa; o afro-baiano. Rodrigues (2011) acredita que esses arquétipos são herança do período colonial, e que a eles foram incorporadas, no cinema, uma série de características de entidades das religiões afro-brasileiras.

Com base nos arquétipos propostos por João Carlos Rodrigues, o artigo agora analisará as personagens Bené; Zé Pequeno; Mané Galinha; Buscapé; Cabeleira; Marreco; Berenice; meninos da caixa baixa. Elas carregam fortes traços de tipos estereotipados presentes no cinema nacional.

#### **Buscapé**

Apesar de ter sido criado na Cidade de Deus, Buscapé demonstra mais afinidade com a “turma dos cocotas” - grupo de jovens da classe média entre os quais é o único negro - chegando, inclusive, a se apaixonar por Angélica (Alice Braga), que acaba ficando com Bené. Sem demonstrar vocação para o crime desde a infância, quando poderia ter seguido o irmão, Marreco (Renato de Souza), que era assaltante, Buscapé também mantém interações fora do ambiente favela devido ao trabalho como fotógrafo de jornal. Passa a arriscar a vida para levar fotos de criminosos da Cidade de Deus à

---

redação, vira uma espécie de mensageiro negro na terra dos brancos.

O **negro de alma branca** é definido por Rodrigues (2011) como o negro educado que, por meio dessa educação, foi ou quer ser integrado na sociedade branca. No filme, Buscapé estuda na mesma escola que alguns dos “cocotas”. Possui, portanto, um nível de escolaridade similar ao dos jovens da classe média. O personagem, melhor integrado com os jovens brancos do que com os vizinhos da Cidade de Deus, corresponde ao arquétipo “negro de alma branca”.

Conforme observou Vogler (2006), é possível que uma mesma personagem corresponda a mais de um arquétipo:

Quando comecei a lidar com essas idéias, pensava num arquétipo como um papel fixo, que um personagem desempenharia com exclusividade no decorrer de uma história. Quando identificava que um personagem era um mentor, esperava que ele fosse até o fim sendo mentor, e apenas mentor. Entretanto, quando fui trabalhar com os motivos de contos de fadas, como consultor de histórias para a Disney, descobri outra maneira de encarar os arquétipos — não como papéis rígidos para os personagens, mas como funções que eles desempenham temporariamente para obter certos efeitos numa história[...]Olhando os arquétipos dessa maneira, como funções flexíveis de um personagem e não como tipos rígidos de personagem, é possível liberar a narrativa. Isso explica como 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. 49).

Buscapé é exemplo disso. Apesar de ser associado ao negro de alma branca, ele também manifesta características do arquétipo **favelado**. Rodrigues (2011) esclarece que o favelado é recente, não estando ainda, portanto, inteiramente codificado como arquétipo. Para o autor, o favelado passou a ser representado como alguém honesto; trabalhador; humilde; sambista nas horas vagas; amedrontado frente à violência e às autoridades. Durante algum tempo o favelado foi confundido com outros arquétipos relacionados ao crime, como o “malandro” e o “negão”.

O arquétipo favelado é perceptível entre os figurantes do filme. Vez por outra há samba, churrasco e festa - a exemplo da primeira cena do filme, já citada na Introdução. Buscapé não é sambista, mas se encaixa no arquétipo pela falta de vocação para o crime, evidenciada pelo roteiro desde sua infância. No início do filme, ele confessa a um amigo: “Não quero ser bandido nem policial. Tenho medo de tomar tiro”. Ainda que tenha crescido junto aos principais assaltantes e traficantes da Cidade de Deus e ter

tentado de forma mal sucedida, por uma noite, assaltar, Buscapé estuda, trabalha e vive com medo da vida na Cidade de Deus. Nas palavras do próprio Buscapé: “na Cidade de Deus é assim: se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”.

### **Bené**

Também remete ao estereótipo do **negro de alma branca**. Melhor amigo de Zé Pequeno (Leandro Firmino), Bené (Phellipe Haagensen) o seguiu na vida do crime e posteriormente no tráfico. Sempre pacificador, carismático - tanto que em sua festa de despedida consegue reunir todos os grupos sociais da favela, dos evangélicos à “rapaziada black” - e benevolente, ele logo se aproxima da “turma dos cocotas”. Ao conhecer Tiago (Daniel Zettel) - dependente químico da “turma dos cocotas” que frequentava a favela em busca de cocaína -, Bené deu-lhe um maço de dinheiro para que comprasse roupas de marca como as dele. Com “metamorfose ambulante”, de Raul Seixas, tocando ao fundo, Bené recebe as novas roupas, tingi os cabelos de loiro e é levado por Tiago para a praia na qual os cocotas, brancos, das classes média e alta - e Buscapé - costumavam se encontrar. A nova coloração nos cabelos de Bené lembra a cena do premiado “Aleluia, Gretchen” (1976), de Silvio Back, em que o negro criado pela matriarca alemã simpatizante do nazismo pinta o rosto com tinta branca e veste uma suástica.

Após a “metamorfose”, Bené volta para a “boca” e tem todos os olhares voltados para si. Os negros mal vestidos e suados miram-no atônitos, desconfiados. Havia um elemento estranho no território deles. Bené se encarrega de quebrar o silêncio: “Virei playboy, irmão”. Daí em diante, Bené vai tornando-se mais incompatível com a favela. Após imergir no mundo dos brancos, aderir à cultura hippie e apaixonar-se por Angélica, o personagem decide ir embora. Como já foi citado, a rigor, Rodrigues (2011) elucida que o negro de alma branca é aquele que recebeu boa educação e por isso foi incorporado à sociedade branca. Bené parece ser uma espécie de variante, que mergulhou neste universo com atraso.

### **Cabeleira**

Talvez o personagem mais estereotipado do filme de Meirelles, Cabeleira (Jonathan Haagensen) é a personificação do **malandro**. Rodrigues afirma:

---

Codificado na umbanda como o Exu Zé Pelintra, que, inclusive, usa a típica indumentária malandrina (terno branco, chapéu de palhinha), esse personagem 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 esperteza de Oxóssi (RODRIGUES, 2011).

Cabeleira integra o trio ternura - grupo de assaltantes da Cidade de Deus contextualizado na década de 1960 - e sua esperteza garante que os furtos dele sejam bem sucedidos. Em sua primeira aparição no filme, Cabeleira pega a bola (com a qual alguns meninos da favela jogavam futebol) das mãos de Buscapé, ainda criança, se põe a fazer embaixadinhas e, por fim, chuta-lhe para cima. A bola, no ar, recebe um tiro de Cabeleira. Nesse tom lúdico, o take da bola alvejada é congelado e a sonoplastia inunda a tela com um samba. Os meninos se aglomeram em torno do sorridente Cabeleira. Admiram sua confiança.

No cinema nacional, o malandro ingênuo- tão bem interpretado por Grande Otelo em filmes como “Amei um bicheiro” (1952) e “Três vagabundos” (1952)- foi substituído por tipos mais próximos da bandidagem, a exemplo dos rapazes de “Bahia de todos os santos” (1960), que vivem no crime sem muitas perspectivas. Cabeleira não deixa mortos em seus crimes. É um personagem vibrante, associado ao samba e ao futebol – grandes marcas nacionais-, que caiu no crime por, além da ausência de oportunidades, ter preguiça de trabalhar, como ele mesmo admite à parceira Berenice. Cabeleira tem o jogo de cintura e o charme necessários na hora de vencer a resistência da mulher desejada, com quem vive uma relação intensa e tumultuada.

Cabeleira, como a maioria dos malandros do cinema nacional, é “mulato”. Conforme escreveu Rodrigues (2011), há um grande erotismo em torno dessa personagem - mesmo quando desacompanhado de Berenice -, que, por mais de uma vez, tem o corpo enfatizado. É importante lembrar ainda que, também por diversas vezes, Berenice usa a palavra “malandro” para se referir a Cabeleira:

- Em tom de deboche:
  1. “malandro não ama, malandro sente desejo”;
  2. “malandro não fala, malandro manda uma letra”;
  3. “malandro não para, malandro dá um tempo”.
- Em tom de preocupação:

1. “Não quero que meu filho seja filho de malandro”;
2. “Isso, para mim, é conversa de malandro”.

O samba de raiz, que acompanha Cabeleira desde sua primeira aparição, se despede com “preciso me encontrar”, de Cartola, quando ele é morto por policiais. O corpo do malandro estendido no chão encerra a fase embrionária do crime - quase ingênua- da Cidade de Deus. A década de 60, dos malandros inofensivos, chegava ao fim.

### **Marreco**

Também membro do “trio ternura”, Marreco (Renato de Souza) é outro personagem com fortes características do **Malandro**. Assim como Cabeleira, “Marreco” é mulato, forte, intenso e também carrega uma certa erotização em sua construção. Após o assalto ao motel Miami, arquitetado pelo trio ternura e por Dadinho, Marreco foi interpelado pelo pai, que designou ao malandro o trabalho de peixeiro. No entanto, conforme o próprio Buscapé coloca na narração, “malandro não para, malandro dá um tempo”. Marreco logo se envolve com a esposa do “paraíba”- que, embora corresponda ao estereótipo do imigrante nordestino (machista, violento e moralista), não é necessariamente uma representação arquetípica do negro, não sendo, portanto, conveniente sua análise no trabalho.

Há em Marreco um ar ainda mais ingênuo do que em Cabeleira. No assalto ao caminhão que carregava bujões de gás, Marreco pede que seu irmão, Buscapé, entregue parte do apurado ao pai. O personagem se submete à figura paterna e, como todo malandro, participa dos roubos por considerar os assaltos menos cansativos e mais vantajosos financeiramente do que um trabalho poderia ser.

### **Berenice**

Parceira de Cabeleira, Berenice (Roberta Rodrigues) remete ao arquétipo de **Mulata boazuda**, no entanto, classificá-la desta forma é um tanto controverso.

Companheira do malandro e sua equivalente do sexo feminino, a mulata boazuda arquetípica reúne ao mesmo tempo características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade e irritabilidade (RODRIGUES, 2011),

Não há dúvidas de que Berenice é a companheira do malandro, com quem forma um casal em torno do qual há uma forte tensão emocional e sexual. Seu comportamento

agressivo se torna letal quando provocado, como acontece quando dispara tiros contra os policiais que mataram Cabeleira- cena em que lembra a personagem Maria da feira, de “A grande feira” (1961), a qual usa uma navalha para atacar uma rival.

Mesmo compartilhando com seu parceiro cenas dotadas de um certo ar de erotismo, ao contrário do que Rodrigues (2011) coloca como inerente à personalidade da mulata boazuda, não se mostra promíscua em momento algum, tampouco tem seu corpo excessivamente explorado pelo filme, como acontece com Cabeleira.

Após a morte de cabeleira, Berenice é vista por Dadinho e Bené em um samba, abraçada a um traficante chamado Pereira. Dadinho apontava para Bené as benesses que o tráfico de drogas poderia lhes trazer. Ao se deparar com Pereira diz “Olha o Pereira, olha a mulher que tá do lado do Pereira”. Apesar de não ser tão evidente, há sim um sutil apelo sexual na construção de Berenice.

### **A esposa de Mané Galinha**

A personagem (interpretada por Sabrina Rosa) corresponde ao arquétipo da **musa**. Apesar de aparecer pouco, possui participação determinante na trama. Na festa de despedida de Bené, desperta o interesse de Zé Pequeno (Leandro Firmino), que a chama para dançar. Ela se recusa e desperta a ira do traficante, que, ao vê-la dançar com o marido, humilha Mané Galinha (Seu Jorge), obrigando-o a ficar nu em pleno salão. Após a rejeição, Zé Pequeno a encontra novamente e, em tom de deboche, projeta-se em sua frente pedindo-lhe um beijo. A moça, no entanto, recusa-o novamente. Zé Pequeno a persegue e estupra.

De acordo com Rodrigues (2011), a musa ainda é um arquétipo pouco frequente na arte brasileira, embora exista 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” (RODRIGUES, 2011). Comprometida, a moça não acata às investidas de Zé pequeno. Se a mulata é parceira do malandro, a musa parece ser a companheira do nobre selvagem. São exemplos de musa Eurídice de “Orfeu negro” (1958) e Maria Elisa, interpretada por Zezé Mota, de “Natal da Portela” (1988).

### **Meninos da Caixa Baixa**

Para Rodrigues o arquétipo do **criolo doido** é a resignificação brasileira do

arlequim – “personagem endiabrado da Commedia dell’Arte, que faz trapalhadas e confusões” (RODRIGUES, 2011) – que é parente do bobo da corte e que, nos picadeiros, deu origem ao palhaço, de sapatos grandes e nariz vermelho. Como pontua Rodrigues, se nos *vaudevilles* as funções do bobo da corte se hospedaram nos criados, no Brasil o papel foi introjetado em personagens negras. O crioulo também remete à tradição candomblecista dos erês, entidades brincalhonas e infantis.

Grupo de crianças da Cidade de Deus, os meninos da Caixa Baixa, cometem pequenos furtos, usam drogas, portam armas e sonham com o dia em que tomarão as rédeas do tráfico na favela. Apesar de serem crianças, a ingenuidade dos meninos da Caixa Baixa é uma espécie paradoxal de “ingenuidade corrompida”. Os garotos brincam, mas a diversão é uma mimetização dos gestos, gírias e expressão corporal dos traficantes da comunidade. A brincadeira se torna realidade, ao passo que eles começam a cometer pequenos furtos e passam a integrar as facções criminosas da favela. Há, naquele lugar tão hostil uma projeção dos adultos nas crianças.

Os meninos da Caixa Baixa não possuem a marca maior do crioulo doido: a veia humorística. Na verdade, protagonizam algumas das cenas mais horripilantes do filme. Parte do pouco de leveza que há no filme morre com Cabeleira e os anos 60, outra fica com Buscapé. Os garotos, portanto, não poderiam ser classificados como “criolos doidos”. Eles parecem se enquadrar numa variante do arquétipo, intitulada por João Carlos Rodrigues como **menor abandonado ou pivete**. O menor abandonado é o futuro bandido, que, segundo Rodrigues, pode ser encontrado no trio protagonista de “Pixote” (1981) e em Norival, assassinado pelos comparças em “Rio Zona Norte” (1957).

### **Mané Galinha**

Após ter a casa destruída, a namorada estuprada e alguns familiares mortos, tudo por obra de Zé Pequeno, o personagem parece transitar de arquétipos mais brandos, **favelado** e **nobre selvagem** para o de **negro revoltado**. Mané galinha começa sendo a representação perfeita do favelado: trabalhador, simpático, expansivo e digno. Do nobre selvagem - que de acordo com Rodrigues é a herança deixada na arte pela lenda dos Reis Magos, devido a Baltazar, Rei que passou a ser representado como negro pelo catolicismo no século XIX – carrega dignidade, a respeitabilidade e a força de vontade

do Oxalá jovem (oxaguiã). Depois, Galinha se alia à facção de Sandro Cenoura, a princípio para vingar-se de Zé Pequeno, no entanto, paulatinamente, entre um assalto e outro, passa a ceder ao crime.

O negro revoltado é uma espécie de variante belicosa do nobre selvagem” (RODRIGUES, 2011) e tem em Zumbi dos Palmares sua maior referência. Em “Quilombo” (1984) e “Ganga Zumba” (1964) é possível encontrar a figura do negro revoltado. Galinha morre numa escadaria da cidade de Deus, alvejado por um menino. O garoto, de nome que vingava o pai que morto p num assalto. “O quilombo em todos esses filmes é uma utopia política, e o Negro Revoltado, por conseguinte, um utópico destinado ao fracasso” (RODRIGUES, 2011).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora alguns arquétipos recorrentes no cinema nacional apareçam de forma mais branda, como é o caso da mulata boazuda, “Cidade de Deus” ainda conserva outros arquétipos do negro de maneira quase intacta, a exemplo do malandro. O *paper* cumpre, a partir da análise fílmica, sua função de alertar o espectador a respeito do quão cavernoso é o terreno das representações ditas realistas, as quais o filme propõe explorar.

Vale lembrar que a metodologia adotada não deixa espaço para questionamentos a respeito da qualidade da obra, já que a análise fílmica consiste em destrinchar elementos para encontrar as relações entre eles, diferentemente da crítica que tem como objectivo atribuir juízo de valor a um determinado filme, segundo Penafria (2006). A partir do estudo dos conceitos que norteiam o trabalho e da aplicação dos arquétipos do negro recorrentes na filmografia nacional, a exemplo do “malandro”, do “pivete” e da “musa”, foi possível fazer um mapeamento desses perfis em “Cidade de Deus”. Este esforço viabiliza uma leitura mais acurada de um dos filmes brasileiros com maior impacto de público e crítica no exterior, que, portanto, constrói uma representação de brasilidade igualmente impactante.

Traduzir ou substituir algo por meio de uma imagem propõe, entretanto, um dilema que, segundo Case i e Di Chio (1998, p. 123), condiciona qualquer tipo de processo analítico, pois vincular nossa compreensão a uma

---

representação faz com que passemos a aceitá-la como uma verdade (CODATO, 2010, p.48).

Desta forma, confirma-se a hipótese de que, apesar das técnicas de filmagem, da construção do roteiro, da composição de elenco e cenários, “Cidade de Deus” não inova na construção dos personagens ao manter-se preso a fórmulas de representação do negro anteriores a sua concepção. Os arquétipos são reforçados pelo texto dos atores, trilha sonora, figurino e jogos de câmera. A reprodução deles é problemática, pois pode inviabilizar a construção de personagens profundos, dotados de individualidade, em detrimento da perpetuação de estereótipos nacionais. Pensa-se que é preciso haver esforço dos realizadores no sentido de criar papéis mais complexos e inseridos no cotidiano brasileiro, mas sem que sejam meras caricaturas.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis**. Verso e Reverso, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/viewFile/44/9>. Acessado em: 01 mai 2017.
- DELEUZE, G. **L’image-temps**. Paris: Minuit, 1985.
- DIEGUES, Carlos; FONSECA, Rodrigo; MERTEN, Luiz Carlos. **Cinco mais cinco**. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.
- GUTFRIEND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90>. Acessado em: 01 mai 2017.
- JOHNSON, Randal; STARM, Robert. **Brazilian Cinema**. 2ed. Columbia University Press, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, 2009.
- RODRIGUES, João Carlos. **O Negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. Disponível em [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=YyHWCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT26&dq=o%20negro%20brasileiro%20e%20o%20cinema&ots=2WuiDCRwTO&sig=w\\_hmKOq8LVKOKgpzabmY6lsMzPk#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=YyHWCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT26&dq=o%20negro%20brasileiro%20e%20o%20cinema&ots=2WuiDCRwTO&sig=w_hmKOq8LVKOKgpzabmY6lsMzPk#v=onepage&q&f=false). Acessado em: 2 de mai 2017.
- TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. Sumuus, 1997.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.