

CYNTHIA RIPPEL MULLER

**O BRASILEIRO EM *CIDADE DE DEUS* :
DA MALANDRAGEM À MARGINALIDADE**

Palhoça, 2007.

CYNTHIA RIPPEL MULLER

**O BRASILEIRO EM *CIDADE DE DEUS*:
DA MALANDRAGEM À MARGINALIDADE**

Projeto de dissertação apresentado ao
Curso de Mestrado em Ciências da
Linguagem como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Ciências
da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Fernando S. Vugman

Palhoça, 2007.

Para Miriam, Augusto, Carlos, Ricardo e
Manuel.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Fernando Vugman, pela paciência e amizade. A minha amiga Fabiane Lazzaris, pelas muitas tardes de intermináveis discussões e sugestões. Ao Professor Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, pelas sugestões de leitura e aconselhamento.

RESUMO

A representação do brasileiro no filme Cidade de Deus, através da observação dos personagens, da narrativa e da linguagem cinematográfica, tendo como ponto de partida as noções da dialética da malandragem de Antonio Candido, e a da marginalidade, de Castro Rocha, vinculadas ao estereótipo do brasileiro e à caracterização da dinâmica das relações sociais na cultura brasileira

Palavras-chave: 1. Linguagem. 2. Dialética. 3. Comunicação

RESUMO

The image of the “Brazilian” character in the film *City of God*, through the observation of characters, narrative and language, using the notions of *Malandroism Dialectic*, by Antonio Candido and *Marginality Dialectic*, by João Cezar Castro Rocha, both related to the Brazilian stereotype and the characteristics of social dynamics in Brazilian culture

Palavras-chave: 1. Language. 2. Dialectic. 3. Communication

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1 A alegoria do malandro e do marginal.....	14
2 MALANDROS, EXCLUÍDOS, HERÓIS E MONSTROS.....	18
2.1 As transformações do malandro.....	28
2.2 Universalidade e generalidade no personagem do malandro.....	30
3 DIALÉTICA DA MARGINALIDADE.....	39
3.1 Da dialética da ordem e da desordem à ordem do discurso.....	48
4 REFLEXÕES SOBRE O FILME <i>CIDADE DE DEUS</i>.....	49
4.1 O isolamento como expressão de exclusão.....	58
4.2 A despedida do malandro.....	60
4.3 As manifestações da violência em <i>Zé Pequeno</i>.....	61
4.4 Risadas de louco.....	66
4.5 Mané Galinha: uma antagonista para <i>Zé Pequeno</i>.....	69
4.6 Os desígnios de Deus na sua cidade.....	71
4.7 A representação da imagem da brasileira.....	74
5 CONCLUSÕES.....	75
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

O estereótipo do brasileiro parece estar inevitavelmente vinculado à figura do malandro. Persona recorrente no folclore brasileiro, o malandro é mais do que um personagem reconhecível estritamente pelo linguajar e pelo vestir. O discurso e a personalidade desse personagem povoam o imaginário e as mais diversas formas de expressão cultural identificadas com o modo de ser brasileiro. Na literatura, na publicidade, no cinema, no anedotário, enfim, nas mais diversas formas de linguagem onde há uma associação entre o caráter do povo, traços do caráter do malandro estão lá.

O modo de ser do malandro foi dissecado por Antonio Candido no ensaio de crítica literária *Dialética da Malandragem*. O malandro é o balizador de uma rede de conexões de relacionamento, onde a moeda de troca é a conciliação, qualidade imprescindível para harmonizar a ordem e a desordem em uma sociedade miscigenada e culturalmente diversa como a brasileira. Essa noção de representação do modo de ser brasileiro, a partir do estudo desenvolvido pelo crítico literário com base no livro *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antonio de Almeida, servirá como um dos referenciais e ponto de partida na presente pesquisa para a discussão sobre o estereótipo do brasileiro.

O malandro é uma síntese de um personagem tão brasileiro que muitas vezes nos deparamos com a dificuldade de tradução da palavra para outras línguas. Mais do que um sujeito que vive de pequenos golpes, o malandro encarna algumas características que evocam qualidades associadas à pluralidade cultural - fonte para traços de caráter tais como sua flexibilidade e oralidade, seu charme com o sexo oposto. O malandro muitas vezes é representado como um sujeito oriundo das classes populares, e o conforto do qual goza provém, além da aplicação de pequenos golpes, da sua habilidade em envolver os “otários” em sua conversa. O malandro é bem sucedido porque percebe em que situações pode tirar proveito, sem precisar usar força física ou envolver-se em conflitos que evidenciem suas intenções explicitamente. Isso não significa que o malandro seja um pacifista – não é raro ser associados a brigas de bêbados e à fúria de maridos traídos. Entretanto, esse personagem não faz da violência um dos seus trunfos.

Mas é no amor que tem pelo jogo da malandragem e uma aptidão inata para viver levado pelo vento do destino, equilibrando o mundo das normas estabelecidas com o mundo da desordem que o malandro distingue-se como tipo especificamente brasileiro de astuto.

A reflexão acerca dos estereótipos do brasileiro no filme *Cidade de Deus* é o objeto dessa discussão. No ensaio “Dialética da Malandragem”, Antonio Candido introduz um marco nos estudos acerca da identidade do brasileiro e da dinâmica que permeia as relações de nossa sociedade: estava lançada a sugestão de uma interpretação do modo de ser brasileiro observando as relações entre as camadas da sociedade brasileira representadas em *Memórias de um Sargento de Milícias*. Seu estudo foi responsável pela introdução e formalização de uma outra Maneira de olhar a identidade brasileira através do seu discurso.

Candido (1993) identificou no diálogo entre a ordem e a desordem da sociedade brasileira uma busca por uma harmonia conciliadora, conduzida pelos personagens centrais do livro: Leonardo pai e Leonardo filho.

O malandro de Candido (1993) transita por um mundo de dois pólos em oposição, o da ordem e o da desordem. Essas duas forças podem ser representadas, grosso modo, pela distinção que existe na sociedade brasileira entre as relações reguladas pelas leis e as situações nas quais a tônica é o relacionamento pessoal, ou seja, as situações nas quais a dinâmica é definida por prerrogativas de relacionamento: o mundo formal e burocratizado versus o mundo informal em sociedade. Para o autor, a tônica de interação apresentada pelo discurso dos personagens de *Memórias de um Sargento de Milícias* é a conciliação, uma tentativa de equalização destes dois pólos opostos¹.

Memórias de um Sargento de Milícias, romance de 1853, foi publicado semanalmente em um jornal em forma de capítulos. Leonardo Pataca, nome dado ao pai e ao filho que protagonizam o livro, influenciaram outra personagem bastante associado ao caráter brasileiro: Macunaíma, de Mario de Andrade, de 1928. A dificuldade sentida pelos críticos literários de então para atribuição de uma classificação adequada ao livro talvez já fosse um indicativo da proposta diferenciada apresentada pelo texto tanto em estilo (e a seguir o que mais nos interessa) quanto ao perfil do personagem central, o

¹ CANDIDO, Antonio. **O discurso e a Cidade: dialética da malandragem**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. pp.37

próprio Macunaíma, descrito e apresentado como “preto retinto” nascido no “fundo do mato-virgem”. (ANDRADE, 1991, p. 7). Tanto a intenção do autor como o efeito que a personagem causou convergem para o mesmo caminho – Macunaíma é um personagem que apresenta uma representação do brasileiro diferente do que já era conhecido pela influência da literatura européia na produção brasileira. Embora seja um personagem diferente, um malandro “elevado a categoria de símbolo” (CANDIDO, 1993, p. 25) batalhando por desanexar-se do modelo de protagonistas e heróis da literatura brasileira, altamente influenciada pela tradicional escola literária européia, Macunaíma não era exatamente um pioneiro no estilo, estando mais para um herdeiro do estilo dos Leonardos de *Memórias de um Sargento de Milícias*, estudados por Antonio Candido no ensaio que se tornou um divisor de águas sobre a identidade brasileira. Macunaíma saiu do papel e foi parar no cinema, e sua imagem distribuída na tela grande só ajudou a cristalizar o personagem brasileiro associado à malandragem. Da mesma forma, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, apresentou alguns personagens que se destacam por possibilitarem uma nova leitura da representação do caráter brasileiro. Entre eles estão Zé Pequeno, Buscapé e Mané Galinha.

O filme é mais um texto povoado por representações do universo brasileiro, tanto em relação à caracterização das relações em sociedade quanto aos tipos personificados pela linguagem cinematográfica. Os tipos brasileiros e a estética violenta apresentada no filme foram o estopim para que outro pesquisador, Castro Rocha, propusesse uma reflexão acerca do personagem identificado por Candido. Castro Rocha (2004, 2004a) sugere a suplantação, ao menos parcial, da dialética da malandragem pela dialética da marginalidade: o “confronto” em oposição à “conciliação”. Castro separa² em dois grupos distintos os opositores do que batizou “batalha simbólica” entre dois modos de ver o brasileiro: através da “crítica certa da desigualdade social” e da “conciliação das diferenças”. (CASTRO, 2004).

Castro Rocha concentra boa parte do seu estudo na investigação da dialética da marginalidade como fator impulsionador do processo criativo que revela a periferia como autora do discurso sobre sua própria imagem. Ainda assim, o primeiro indício de transformação da representação do brasileiro é evidenciado pelo autor observando os

2

contrastes entre dois “Zés” célebres na história do cinema brasileiro: o Zé do Burro de “O Pagador de Promessas” e o Zé Pequeno do filme *Cidade de Deus*.³

Na sua reflexão sobre exemplares da produção cultural brasileira influenciadas pela busca de autoria na representação da própria imagem, o livro que originou o filme *Cidade de Deus* é agregado pelo autor ao grupo que representa sinais de rompimento com o modelo do Antonio Candido, portanto um legítimo representante da dialética da marginalidade - Paulo Lins, o autor do filme é um escritor que nasceu e viveu na periferia. Sua transformação em filme, para Castro Rocha, faz parte do outro time, das metáforas do Brasil conciliador de diferenças. Embora a leitura dada por Castro Rocha ao filme *Cidade de Deus* aponte para uma interpretação pelo viés da conciliação, dentro dos moldes da dialética da malandragem observada por Candido, há nuances entre os personagens que, analisadas com mais atenção, já podem ser consideradas manifestações de uma representação diferente e nova do perfil do brasileiro, partindo da primeira observação do próprio Castro Rocha - a comparação feita entre os dois Zés do cinema brasileiro. Castro Rocha observa a transformação entre os dois personagens emblemáticos no cinema brasileiro: “a brutalidade da violência de Zé Pequeno esclarece que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise, capazes de estimular uma outra leitura do filme”. Um outro olhar, portanto, é necessário para dar conta das nuances dos personagens em *Cidade de Deus*, e tampouco uma substituição de ‘malandros’ por ‘marginais’ parece suficiente para compreender personagens do filme como, por exemplo, Buscapé – um brasileiro marginalizado no sentido literal da palavra, mas sem a ingenuidade de Zé do Burro e sem a brutalidade de Zé Pequeno.

As cenas de violência de *Cidade de Deus* constituíram o foco das discussões assim que o filme foi lançado. A violência levada ao extremo suscitou, em diferentes setores da sociedade, especulações acerca da sua importância para estudos de viés sociológicos. Ao invés da simpatia e cordialidade que o malandro costuma despertar, alguns personagens de *Cidade de Deus* assustam pela Maneira com a qual resolvem seus assuntos: a ruptura no lugar da flexibilidade. O fato de ter contado com atores sem

³ Esses dois filmes favorecem um paralelo intrigante: do ponto de vista social, não poderia ser maior a distância entre as personagens Zé Pequeno e Zé do Burro. De um lado, um criminoso e sua brutalidade, aterrorizando a todos espectadores(..) De outro lado, o camponês e sua simples fé (...) Como compreender a distância entre esses dois momentos históricos? (...) Refiro-me a passagem da “dialética da malandragem ao que chamo de “dialética da marginalidade” (...), ao choque entre essas duas formas de compreender o país. (CASTRO, 2004).

experiência anterior, e escalados na periferia também contribuiu para que se criasse uma atmosfera de flerte com elementos reais, com ares de documentário. A sugestão de proximidade com a realidade das periferias urbanas havia sido lançada, mesmo que de forma indireta e parcial.

Da mesma forma, *Memórias de um Sargento de Milícias* também suscitou leituras que o aproximavam da linguagem jornalística, ou romance documentário (CANDIDO, 1993, p. 31), um dos tópicos discutidos por Candido em sua crítica. Candido (1993) argumentava, então, que *Memórias* não poderia ser visto como um romance que reproduzisse fielmente a sociedade brasileira. Entre outras razões, pelo fato de que as camadas retratadas em *Memórias* não representam a totalidade dos cidadãos brasileiros – principalmente por ignorar “as camadas dirigentes de um lado e as camadas básicas, de outro.” (CANDIDO, 1993, p. 32). Ora, podemos estabelecer uma relação de oposição e complementaridade entre *Memórias* e o filme *Cidade de Deus*. Da mesma forma que *Memórias* passa batido pelos escravos e pela realeza, dois pólos extremamente representativos para a compreensão das relações entre a sociedade brasileira, *Cidade de Deus* também restringe seu cenário basicamente à periferia, e concentra a ação entre personagens excluídos. E apesar do primeiro focar na classe média e o segundo na periferia ou na “classe baixa”, ambos acabam dispensando comentários mais atentos acerca do modo de ser da elite brasileira, seja ela social ou política. A “classe alta” não serviu para nenhum dos dois textos como grande inspiração para definir a noção de caráter brasileiro. O significado dessa ausência de representatividade é outro ponto a ser observado no filme *Cidade de Deus*.

A representação da periferia por membros de uma elite, que é a constatação feita por Castro Rocha (2004) em relação ao filme *Cidade de Deus*, é um outro aspecto importante de seu ensaio *Dialética da Marginalidade*. A partir da observação de peças culturais produzidas por ‘excluídos’ que falam sobre sua própria ‘exclusão’, Castro Rocha identifica uma tendência de busca de retomada de controle da própria imagem. E esse dado em si já seria o primeiro indicador de uma nova leitura do brasileiro pelo brasileiro. Ao contrário de outros modelos e estereótipos produzidos por brasileiros pertencentes a uma elite cultural, intelectual e até mesmo econômica, a noção de marginal de Castro Rocha parece estar ligada a uma dualidade relativa ao termo ‘marginal’. A primeira interpretação poderia ser sintetizada na noção de marginal como bandido, como aquele que não negocia, aquele que está à margem do comportamento

civilizado da sociedade, como uma descrição de personagem. A outra possibilidade vislumbrada por Castro Rocha é do texto marginal em si, algo que vai além desta percepção do estereótipo do caráter brasileiro como personagem. O texto marginal para Castro Rocha é um indicador de uma tentativa do Brasil que está à margem falar sobre o que é estar à margem. Castro Rocha encontra na figura do marginal uma resposta dialética ao malandro, num sistema complexo, que mescla a origem e destino dos personagens que tentam encarnar uma imagem do caráter brasileiro. Esse sintoma trazido à tona por Castro Rocha (2004), da busca pela administração da própria imagem também será verificado na representação dos personagens do filme *Cidade de Deus*. Os personagens de *Cidade de Deus* ainda têm outros elementos especialmente interessantes: eles são contemporâneos e urbanos – o próprio termo marginal, que inúmeras vezes permeia esse tema, refere-se à distribuição geográfica e econômica da sociedade contemporânea. É marginal quem está à margem do centro industrializado e desenvolvido da sociedade. Embora seja um recorte que não permita contemplar na sua totalidade os diversos matizes da sociedade brasileira, a expressão do tipo brasileiro no ambiente urbano está em sintonia com a tendência de desenvolvimento econômico brasileiro. Esse dado é especialmente interessante quando lembramos que a periferia urbana carioca é por excelência o lugar associado à malandragem, principalmente a partir da década de 30⁴, com os primeiros sambas radiofônicos que cantavam a vida e as coisas da malandragem.

O malandro é um personagem a quem é permitido o trânsito na sociedade – o marginal de Castro Rocha não encontra mais por onde dar vazão a sua presença na sociedade. O excluído passa a perder as vias de inserção social, personificando outro tipo de estereótipo de brasileiro que precisa de mais elementos para ser compreendido. O tom conciliador inerente ao malandro, alternativa para solução dos mais variados tipos de problemas, já não é mais suficiente por si só, e dá os primeiros sinais de sua ineficiência para interpretação da dinâmica social representada em textos contemporâneos. As válvulas de escape usadas pelo malandro para atenuar a violência sutil do seu dia-a-dia já não dão conta dos percalços sofridos por ele.

Castro Rocha vincula o filme *Cidade de Deus*, como forma de expressão, à dialética da malandragem, e não à dialética da marginalidade. A escolha de um

⁴ Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 02, número 03, 2003 - ISSN 1676-2924 - André Dantas,

narrador adolescente para contar uma história violenta, representa uma tentativa de reaproximar a linguagem da harmonia, da postura anti-confronto, da conciliação de mundos através de um olhar pouco calejado e portanto pouco propenso à violência – características que foram batizadas por ‘infantilização’ da narrativa (ROCHA, 2004, p.3). Mas cada personagem do filme exhibe alguma característica que aponta para uma possível síntese de novos e diferentes traços do modo de ser brasileiro – reduzir a linguagem, o discurso e o universo de *Cidade de Deus* a apenas um conjunto de elementos herdeiro da malandragem pode ser um tanto precipitado.

Definitivamente, a temática da violência é parte importante do filme. Muito mais do que uma alegoria capaz de gerar e sustentar debates de cunho sociológicos, a violência é um elemento importante na reflexão sobre a linguagem e o discurso que permeiam esta história. A violência não atua apenas como complemento ou cenário para desdobramentos do roteiro. A violência dispara a ação no filme, é um importante elemento narrativo. Para compreensão desta nova representação do caráter brasileiro, vale observar o confronto através do tratamento de linguagem que lhe é dado. Mais especificamente, quem profere o discurso, onde e quando.

Cidade de Deus é um filme ambientado em contexto contemporâneo, uma leitura da evolução do tráfico e das relações de poder na favela. O filme conta duas décadas de crimes e violência na favela que dá o título ao filme. A violência é explícita no filme: quando Zé Pequeno, a personagem que protagoniza a segunda parte do filme, participa da primeira ação no mundo do crime, executa todas as vítimas de um assalto. Amarradas, imobilizadas, já não apresentavam nenhum tipo de ameaça, e foram mortas uma a uma, pelo menino que mais adiante assumiria o controle do tráfico de drogas em *Cidade de Deus*, quando ainda era chamado de Dadinho. Dadinho, entre risadas, nos é apresentado posteriormente, no decorrer do filme, como o responsável pela chacina. O narrador do filme nos explica: “Dadinho matou sua vontade de matar”. E Dadinho adulto é Zé Pequeno, chefe do tráfico em *Cidade de Deus*.

Esse dado novo da violência na representação de personagens brasileiros não contempla o perfil do malandro de Candido (1993), a Dialética da Malandragem. O terror inerente à trajetória do protagonista Zé Pequeno também remete ao mito do monstro, e a todo maniqueísmo que o envolve. Zé Pequeno acaba sendo destruído no final, numa alusão a uma característica inerente ao monstro. Seu fim é determinado pela ação dos bandidos mirins da Caixa Baixa, em uma outra referência ao monstro - a

permanência do seu espírito na sociedade, vivo no caráter da nova geração. *Cidade de Deus* é um filme sem vencedores, sem heróis. As trajetórias dos personagens tampouco têm algo em comum com o estereótipo do herói. Sua moeda de troca não participa do comércio entre os personagens míticos descritos por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1990)⁵. O herói clássico, na definição de Campbell e que aqui adotaremos, é outro elemento na investigação da representação do brasileiro no filme *Cidade de Deus*. O herói é uma referência em muitas culturas, um elemento cuja função social é estabelecer o valor real de pares anti-éticos. Nossa escolha da noção de herói estabelecida por Campbell (1990) justifica-se, entre outras razões, por ter servido como fonte para a publicação de um estudo voltado a área do cinema: *A Jornada do Escritor*, de Christopher Vogler⁶.

Em a *Jornada do Escritor*, Vogler se vale da trajetória mítica do herói de Campbell para investigar as estruturas narrativas em filmes de cinema. Naturalmente, este dado o coloca em conformidade com o objetivo deste estudo, que é o foco no filme (e não no livro) *Cidade de Deus*. A sua origem literária homônima de Paulo Lins, não será totalmente desconsiderada, embora o objetivo não seja confrontá-los, tal qual foi feito por Castro Rocha em a “Dialética da Marginalidade”. A desenvoltura dos personagens dentro do ambiente da linguagem cinematográfica é o centro da presente discussão. Os planos, cores, enquadramentos, tempos e ritmo imprimidos a cada momento da história serão levados em consideração, já que estamos tratando de linguagem. Além da noção de herói de Campbell, e de seu eco no cinema apontado por Vogler, ainda há mais um elemento mítico que participará desta observação: o monstro, de acordo com noção apresentado por Fernando Vugman (2001) em *The Gangster in Modern Film and Literature – a Study of a Modern American Monster*. Ao associar a figura mítica do monstro com o bandido, Vugman levantou um série de características atribuídas a esse personagem, que podem contribuir para a leitura dos personagens do filme *Cidade de Deus*, principalmente em relação a Zé Pequeno. Assim como o herói possui um significado universal para o Bem, o monstro é a expressão cultural do Mal, daquilo que é considerado inaceitável dentro do código de valores de uma sociedade. Perseguir o monstro e destruí-lo, portanto, é uma via de redenção dos males da sociedade que o criou. Paradoxalmente, na mitologia que cerca o monstro, a sua

⁵ CAMPBELL, Joseph. **Hero with a thousand faces**. Princeton: Princeton University, 1990.

⁶ VOGLER, Christopher. **A Jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de história e roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1992.

destruição não é definitiva, pois ela apenas é possível num plano ideal, no qual a sociedade que o criou mude radicalmente seus valores “[...] ou seja, se uma determinada sociedade atinge uma situação na qual todo o mal é realmente vencido” (VUGMAN, 2001, p. 13). E se olharmos com um pouco mais de atenção, percebemos que não é apenas Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus* que polariza traços do monstro – ele apenas parece estar plasticamente mais próximo do estereótipo maniqueísta entre bem e mal, como veremos mais adiante. Compreender essa expressão do caráter brasileiro é inevitavelmente buscar e fundir elementos do herói e do monstro, do malandro e do marginal, observando o peso de cada um na narrativa, na linguagem e no discurso desses personagens, na tentativa jogar luz na simbologia do caráter brasileiro através da linguagem pinçada em *Cidade de Deus*.

A proposta desta pesquisa é fazer uma reflexão acerca da representação do modo de ser brasileiro a partir das noções de herói de Campbell (1990), da dialética da malandragem de Candido (1993) e da dialética da marginalidade de Castro Rocha (2004), e da noção de monstro como bandido moderno de Vugman (2001). Para isso, pretendo investigar os personagens e os elementos da narrativa que contribuem para a lógica do sistema de relações sociais e de que forma esses dados se articulam na compreensão da formação da personagem brasileiro. A abordagem e o tratamento de discurso dos personagens de *Cidade de Deus* permitem que examinemos diferentes tendências de estudos da batalha simbólica latente na representação do brasileiro atualmente: o heroísmo versus o maniqueísmo do monstro, e a conciliação versus o confronto como via de relacionamento entre os grupos que representam a alegoria do brasileiro.

O problema na presente pesquisa, portanto, é questionar a possibilidade de uma nova leitura do modo de ser do brasileiro através da interpretação do filme *Cidade de Deus*. Para tanto, é se faz necessário refletir sobre contribuições que os personagens e a dinâmica do filme possam acrescentar para a abertura de uma interpretação de possíveis mudanças ou transformações do estereótipo do brasileiro vinculado à figura do malandro. Considerando que a violência destaca-se num primeiro vislumbre da história do filme como um todo, a primeira hipótese nos conduz à noção de que a violência como forma de interação entre os personagens já seria suficiente para afastá-los da figura do malandro. O malandro transita pelo mundo através da sua capacidade de conciliação, o que não parece ser a tônica do filme. Entretanto, as numerosas

possibilidades de interpretação das unidades narrativas podem expor alguns traços remanescentes da noção de malandragem. E por outro lado, analisar a existência de sustentação para que possamos reconhecer algo de inédito na representação do modo de ser do brasileiro. Pretendo questionar até que ponto o filme é capaz de configurar uma leitura alternativa e nova para a representação do brasileiro.

No primeiro capítulo, pretendo estabelecer a base para o presente estudo através da noção de alegoria de Ismail Xavier no filme Cidade de Deus. Essa noção contempla a investigação da fala dos personagens, seu comportamento, sua interação com outros personagens, o ambiente em que a ação transcorre, as cores, os enquadramentos, as variadas perspectivas capazes de desencadear e sustentar uma análise da alegoria do tipo brasileiro.

No segundo capítulo, serão abordadas algumas possíveis formas de representação pertinentes ao discurso e história dos personagens. A noção de herói como protagonista será confrontada com as peculiaridades dos personagens centrais de Cidade de Deus. Dado o teor violento e por vezes maniqueísta de alguns dos personagens, também será incluída uma observação das características de Zé Pequeno a partir da noção de monstro. E principalmente, pretendo fazer considerações a partir da dialética da malandragem por sua importância na sugestão de uma interpretação movimento histórico para a identificação do caráter brasileiro.

No terceiro capítulo, pretendo refletir sobre o estudo de Castro Rocha, que sugere uma suplantação parcial da dialética da malandragem pela dialética da marginalidade, como tônica para reconhecimento das interações que desenham o perfil do brasileiro em suportes de expressão cultural tais como cinema, literatura e música.

No quarto capítulo, serão observados os momentos do filme que possam contribuir para o acréscimo de novos elementos na evolução ou substituição da noção de malandro como personagem brasileiro clássico.

1. A ALEGORIA DO MALANDRO E DO MARGINAL

Ao propor uma interpretação alegórica acerca do cinema novo, Ismail Xavier penetrou em uma análise histórica e teórica dos filmes do Cinema Novo. As contradições e incoerências do Brasil na relação do modernismo com a militância política presentes nos filmes da linha do cinema novo são o ponto de partida para o estudo da alegoria como uma forma de representação simbólica instável, que se interpreta a luz do enquadramento em que a encontramos. Ismail vale-se da noção de alegoria para estabelecer identidades e diferenças as representações culturais em filmes de 1967-1970, como *O bandido da luz vermelha*, *Brasil ano 2000*, *Macunaíma*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang* entre outros. A importância das manifestações alegóricas para leituras variadas de novos sentidos para velhos significantes é o nosso foco de interesse para discussão da alegoria do marginal e do malandro em *Cidade de Deus*.

Segundo Carlos Ceia, etimologicamente, “alegoria” distingue-se do símbolo pelo seu caráter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. O grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”, a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. A alegoria é vista como um sistema de metáforas. Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros. Para Xavier, que discute a alegoria dentro do contexto cinematográfico, no entanto, essa noção é muito genérica. O elemento essencial latente nessa noção é a idéia da distância entre o “espírito” (significado) e as “palavras”. Para Xavier, considerando que vivemos ‘dentro’ da história, as condições sob as quais praticamos a leitura muda de acordo com espaço e tempo.

Alguns elementos podem ser interpretados sob a luz da noção de alegoria, de acordo com o espaço e tempo em que vivemos. A hiper realidade caracterizada nas cenas de extrema violência de *Cidade de Deus* é um elemento que facilita a

identificação de Zé Pequeno e a própria guerra em Cidade de Deus como um sistema de metáforas vinculadas a um caráter distinto de brasileiro contemporâneo. Todos os sentidos são levados aos extremos da estimulação nas cenas de violências de Cidade de Deus, através da fotografia, trilha sonora, movimentação de câmera e efeitos especiais.

Segundo Xavier, no seu artigo “Historical Allegory”, a alegoria está em voga por uma razão muito forte: seu renascimento nos tempos modernos deve-se ao fato de ter sempre sido o processo de significação mais identificado com a mediação, com a idéia de artefato cultural que demanda molduras específicas para ser interpretado, distantes das noções de “natural” (XAVIER, 2004, p.333) .

. Xavier ainda destaca a importância da alegoria na crítica pelo acúmulo de experiência histórica relacionada com choque cultural, como escravidão, repressão sistemas controversos que propiciam o surgimento das alegorias. Ora, a ausência de uma alegoria vinculada à idéia de elite em Cidade de Deus e o excesso de crueza na caracterização do universo que está à margem do poder econômico apontam para uma forma de representação que impossibilita o diálogo entre as camadas da população brasileira. Ao contrário do universo observado por Candido em Memórias de um Sargento de Milícias, a favela Cidade de Deus indica uma ruptura com a alegoria do brasileiro malandro, capaz de transitar pelas diversas esferas da sociedade através da conciliação e da harmonia. Em Cidade de Deus as diferenças e a impossibilidade de comunicação são a tônica.

Xavier cita alguns de filmes do século XIX e dos nossos tempos que são exemplos de alegorias nacionais, que mostram uma variedade de estratégias alegóricas capazes de alimentar o realizador do filme que pretende tematizar seu país na história humana. Além das alegorias intencionais, Xavier também salienta a importância de análise das alegorias inconscientes, que requerem um olhar mais atento do espectador. Para Xavier é imprescindível para a crítica que aborde tanto a estrutura do texto quanto a sua recepção dentro do contexto cultural e social para levar a cabo um discussão acerca de alegoria.

De uma Maneira geral, a alegoria clássica refere-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro), sendo assim também tem afinidades com a parábola e a fábula. A noção de monstro, uma forma alegórica de narrativa mítica, também pode ser identificada através de uma leitura do personagem de Zé Pequeno. Zé Pequeno observado pelo viés da alegoria de monstro e marginal conta com

elementos de linguagem maniqueístas, embora o filme *Cidade de Deus* não faça referência clara a alegorias do “bem”, concentrando-se em dissecar variadas formas de maldade. Essa ausência de representação do “bem”, ou da “ordem” reforça os traços alegóricos do filme, capazes de sufocar representações na sociedade contemporânea de modelos em oposição a maldade de Zé Pequeno. Se o modelo de Cândido pressupunha balanço entre “ordem” e “desordem” (ou “bem” e “mal”), essa dualidade não existe para o marginal incorporado por Zé Pequeno: a loucura e a maldade parecem próprias ao seu caráter, é um sintoma de uma sociedade doente na qual não há espaço para um diálogo entre opostos. Tudo em *Zé Pequeno* é monstruoso: sua frieza, sua lógica para resolver as mais simples questões através da violência, seu sorriso cheio de dentes tal como a boca de um predador, suas risadas histriônicas diante de situações de evidente tensão, sua falta de jeito com as mulheres, sua evidente incapacidade de fazer amigos.

Buscapé, embora transite pelo universo do bem e do mal (quer sair da favela e ser fotógrafo, mas acaba em um determinado momento admitindo um flerte com a vida bandida, rapidamente abortada em virtude do seu fracasso no desempenho da ação) não contempla o traço que distingue o malandro de Cándido de outros astutos: Buscapé não tem prazer pelo jogo da malandragem. Ele é um sobrevivente, e sua pouca idade também remete a idéia de um tipo de brasileiro que é jogado na sociedade e deve decidir entre sucumbir à marginalidade monstruosa ou padecer aos desígnios das mais variadas formas de opressão, e acaba percebendo sua condição de impotência. Ao contrário do malandro, que segundo Cándido, é levado pelos ventos do destino, Buscapé tenta sair da sua condição de excluído, condição sob a qual tem plena consciência, mas não lhe restam vias de inserção no mundo dos ‘incluídos’. Ele é um oprimido mesmo quando finalmente consegue realizar seu sonho de fotógrafo: seu trabalho é um estágio, e sua oportunidade de revelar seu ponto de vista através de uma foto de policiais corruptos obtida em um embate entre traficantes e policiais em *Cidade de Deus* acabada sendo preterida para que ele possa garantir sua própria segurança – Buscapé teme uma retaliação por parte dos policiais que seriam expostos com a publicação de sua foto.

Uma leitura intertextual é o que permite a interpretação do seu sentido abstrato de uma alegoria, definido em um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. A ausência de representação da elite, que aparece dispersa em pequenas incursões da “playboyzada” indo buscar drogas no morro também pode ser entendida através da ausência de questionamento e formalização da relevância do “outro lado da moeda”. Embora *Zé Pequeno* pareça reduzir todo seu interesse pelo poder aos limites de *Cidade*

Deus, é evidente que toda essa lógica é sustentada também por pessoas que não estão dentro da favela, que tem dinheiro para subsidiar a linha de fábrica e distribuição de produção que o traficante monta na Cidade de Deus. A própria passagem do filme que propõe uma analogia entre as linhas de produção e distribuição, alegorias da agilidade e eficiência próprias dos sistemas capitalista atual, apresentadas em cenas editadas freneticamente das máquinas industriais, aberta e textualmente narrada por Buscapé, é mais um indicativo de que o modelo complementar a lógica do tráfico existe, embora não esteja formalmente caracterizado. Esse sentido profundo, que não mostra às claras a participação e o envolvimento de todas as classes sociais com o nó da questão de Cidade de Deus (a exclusão geradora de violência advinda do tráfico), é uma alegoria das vias de exclusão e repulsa na sociedade contemporânea: em Cidade de Deus não há possibilidade de diálogo entre as camadas da sociedade brasileiras. A classe média, por sua vez, também não é representada de forma consistente, mais uma alegoria que interpretada a luz da historicidade contemporânea, evidencia o seu desaparecimento gradual e ascendente. Essa ausência justifica no filme o acentuado abismo entre as classes mais ricas e as mais pobres. O inimigo oculto é tão poderoso que acaba sendo engrandecido pela sua ausência, seja intencional ou inconsciente. Ao contrário da violência protagonizada pelos excluídos de Cidade de Deus, a contrapartida da violência que sustenta a sua existência é velada, num claro indicativo da mediação entre as camadas da sociedade: a monstruosidade da violência respondendo a exclusão silenciosa sob a qual perece.

2. MALANDROS, EXCLUÍDOS, HERÓIS E MONSTROS

Nas diferentes formas de expressão cultural do país encontramos contribuições para a o estereotipo do modo de ser do brasileiro. Uma das noções de representação é a do malandro, apresentada no ensaio escrito por Antonio Candido em 1970, intitulado *Dialética da Malandragem*, fruto de uma caracterização literária acerca do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Observando o discurso, a narrativa e a linguagem subjacente aos personagens, Candido sugere uma Maneira de observar o modo de ser brasileiro a partir da dinâmica social desse romance de 1853.

Na sua reflexão sobre as *Memórias*, Candido traça uma relação entre o movimento histórico e social da diversidade cultural do Brasil e seu correspondente literário centrada na história de Leonardo pai e filho. Contrariando o que havia sido dito pela crítica literária até o momento sobre o livro de Manuel de Almeida, Candido propõe lançar uma nova luz sob os personagens centrais, que vinham sendo caracterizados a partir de semelhanças com elementos do universo picaresco.

Um dos interesses na investigação sobre os personagens de *Cidade de Deus* é confrontá-los com a figura do malandro e a dialética da malandragem, buscando paralelos entre a dinâmica de sua narrativa e os traços do personagem identificado por Candido, e também da malandragem como sustentação das interações entre os personagens. É em torno desse aspecto e da noção de malandro e marginal como alegoria para compreensão da caracterização da cultura e identidade brasileira que pretendo desenvolver uma leitura da narrativa de *Cidade de Deus* em relação à *Dialética da Malandragem*.

Em *Dialética da Malandragem*, Candido afirma que ao texto das *Memórias* haviam sido atribuídas características do romance picaresco – e chama atenção para algumas peculiaridades do pícaro para dar início a sua ponderação acerca das interações subjacentes aos personagens de *Memórias*. O pícaro normalmente narra suas aventuras, conferindo a elas um tom de depoimento pessoal; em *Memórias*, ao contrário, há um narrador que não participa da ação. Curiosamente, em *Cidade de Deus* também cabe ao recurso da narrativa em primeira pessoa a tarefa de apresentação do desenrolar da

história. Buscapé, assim como o pícaro, narra suas próprias aventuras, embora não seja exatamente o protagonista da narrativa - ainda que, assim como o pícaro, tenha o pendor de transmitir certo grau de simpatia a quem acompanha os desenlaces de seu discorrer. Os pícaros no cinema são também estudados por Vogler (1992), em seu livro *A Jornada do Escritor*. Para Vogler (1992) a função do pícaro é trazer alívio cômico, quando não exercem a função dramática de protagonistas de uma história. Eles podem ser criados ou aliados do herói, que ao mesmo tempo em que os servem podem também estar armando uma trama para destruí-los. (VOGLER, 1992, p.107). Para Vogler (1992), esse personagem tem por característica sobreviver graças a sua astúcia, condição que o torna apto enfrentar personagens mais fortes fisicamente. Sobre heróis picarescos no cinema, Vogler acrescenta ainda que é comum que o personagem altere a vida dos outros, mas não mude muito a si mesmo.

Para *Candido*, o pícaro é um personagem de origem humilde, assim como Leonardo Filho em *Memórias* e todos os personagens centrais de *Cidade de Deus*. Mas as semelhanças entre os três exemplos acabam por aí: o pícaro normalmente é descrito como um personagem que tem sua picardia desencadeada por algum tipo de golpe do destino. Ele é um ingênuo que se torna astuto após um “[...] choque áspero com a realidade” (CANDIDO, 1993, p. 22). De um modo geral, esse dado não é especialmente importante para os personagens de *Cidade de Deus*. Considerando a narrativa que compõe a história de cada personagem não há destaque para um momento dramático que sirva como ponto de virada para os personagens – eles já nos são apresentados como excluídos sem uma maior preocupação sobre como chegaram àquela condição. A trajetória de Buscapé, Zé Pequeno e Bené não é especialmente pontuada por um trauma que exerça uma função narrativa promotora de mudanças em seu caráter. Mané Galinha, personagem que é inserido na segunda parte do filme, é o único dos protagonistas que realmente conta com um ponto de transformação vinculado a fatores externos em sua trajetória, mas esse dado por si só não seria suficiente para dar conta da tônica do personagem, cuja função dramática aproxima-se mais da de um antagonista heróico para o vilão Zé Pequeno, e está totalmente desatrelada da imagem do pícaro.

Candido (1993) observa que Leonardo Filho, ao contrário do pícaro, nasce malandro feito. Interessante ressaltar que Zé Pequeno também é introduzido da mesma maneira no filme, muito embora não seja associado à malandragem, e sim à bandidagem: Em sua primeira aparição em cena, Zé Pequeno, ainda respondendo pelo

seu primeiro apelido – Dadinho - agride os meninos com os quais pretende jogar futebol sem nenhuma justificativa clara. Nenhuma passagem narrativa nos fornece mais informações sobre seu comportamento violento, como por exemplo, abusos físicos sofridos no lar, algum tipo de provocação por parte dos meninos do futebol, uma briga anterior, ou qualquer tipo de elemento que pudesse justificar ou disparar uma reação violenta em Dadinho. Essa leitura está em harmonia com o texto do roteiro cinematográfico original do filme, no qual consta o seguinte texto como parte da narrativa de Buscapé para a primeira aparição de Dadinho na película: “Dadinho, por exemplo, parecia que já tinha nascido bandido” (MONTOVANI, 2001). Em sua versão audiovisual, a fala acabou sendo suprimida, mas o que narração declarava textualmente pode ser observado através de outros elementos de linguagem cinematográfica. Não há uma preocupação formal da narrativa em esclarecer as origens de Zé Pequeno – só podemos imaginar a composição da sua narrativa como personagem através de suposições que levem em consideração o contexto de exclusão em que se encontra.

Outro traço do malandro de *Candido* (1993) é o vínculo de sua imagem à do aventureiro astucioso, comum a vários folclores - mas o malandro não é pragmático como os pícaros, que se valem de sua astúcia especialmente para obtenção de algum tipo de benefício. O malandro pode praticar picardias pelo simples prazer de colocar-se no jogo da malandragem.

Acrescente-se a isso ainda que, ao contrário do pícaro, o malandro não está vinculado à condição servil. Buscapé, novamente, é o personagem que mais se aproxima desse perfil, de necessidade de submissão a vários “amos” por questões de sobrevivência, embora não destaque-se em seu movimento a propensão à astúcia. O único momento em que tenta subverter a ordem e utilizar sua lábia para aplicar pequenos golpes e assaltos acaba se mostrando inepto. Mas *Candido* (1993) observa também alguns pontos análogos entre pícaros e malandros: a amabilidade, a simpatia. Ainda adiciona que Leonardo, o malandro, é:

[...] estreitamente aderente aos fatos, que vão rolando pela vida. Isto o submete, a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo. (CANDIDO, 1993, p. 23).

É principalmente nesse ponto que a figura do malandro (e do pícaro) se distancia da maioria dos personagens centrais de *Cidade de Deus*: Tanto Buscapé, Zé Pequeno quanto Mané Galinha são altamente motivados e conscientes; não estão largados à sorte

do destino. O único personagem que se distancia desse padrão é Bené, o parceiro de Zé Pequeno. Ele é deliberadamente apresentado pelo filme como o malandro boa-praça, e de uma forma geral é o personagem que mais se aproxima do perfil do malandro. Há referências textuais na narração de Buscapé e de outros personagens acerca de seu caráter maleável e conciliador, além de ser o mais propenso a ser conduzido pelo destino, ou sua sina. É Zé Pequeno quem planeja todas as ações que realiza na temporada da sua vida no crime, e é sua namorada que o conduz para fora dela.

Zé Pequeno, pelo contrário, sonha desde criança em ser o dono da *Cidade de Deus*. Buscapé, por sua vez, sonha em ser fotógrafo. E Mané Galinha resolve entrar em uma guerra de traficantes para vingar sua honra e sua família, que fora trucidada por Zé Pequeno. Todos os personagens manifestam de alguma forma sua intenção de disparar a ação em suas próprias vidas. Embora tanto pícaros quanto malandros vivam ao sabor da sorte, conduzidos pelo destino a próxima estação do trem de suas vidas, os pícaros tem em seu desfecho uma das grandes diferenças que os distinguem dos malandros: a maneira como lidam com as experiências pelas quais passam. O pícaro acaba aprendendo alguma lição através dos percalços por quais passa. Já o malandro não aprende nada. Não há um processo de aprendizagem na sua trajetória, o que o distancia também da noção de herói de Joseph Campbell. Para Candido (1993), o malandro se define pela forma que interage em sociedade, pelas circunstâncias de caráter social, e não por suas realizações.

Comparemos essas atribuições com as do personagem do herói: para Campbell, o herói se define pela sua trajetória, principalmente pela sua função social, a de melhorar o mundo em que vive através do conhecimento adquirido com sua experiência e bravura.

Sobre esta mesma aprendizagem Campbell discorre no capítulo intitulado “A passagem pelo limiar do retorno”. O ponto na trajetória do herói na qual se dá aquisição de conhecimento, de um aprendizado que será um fechamento do seu ciclo, e uma recompensa para tamanha disposição a correr riscos, é justamente associado a sua incursão e retorno de um mundo “divino”, diferente do mundo em que se encontrava anteriormente. Para Campbell, essa distinção entre os dois mundos é fundamental para marcar a diferença entre heróis e cidadãos comuns. Embora fique claro que o retorno do herói do mundo onde desempenhou as tarefas heróicas (“reino do além”, da “terra desconhecida”) defina a importância de suas realizações, o efeito causado por este

retorno é pôr em evidência que os dois reinos são na verdade um só reino: “O reino dos deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos” (CAMPBELL, 1990, p. 213). Há, portanto, elementos na narrativa do herói que sustentam seus feitos como algo especial, dignos de serem compartilhados – e é essa noção que transforma em herói quem se arrisca em um universo desconhecido, diferente do mundo comum em que outros personagens se encontram.

Curiosamente, é possível traçar um paralelo entre a evocação de elementos divinos em *Cidade de Deus* e a trajetória do herói de Campbell (1990). Enquanto para Campbell a manifestação do divino é essencial para fazer a distinção entre o herói no seu mundo comum e sua entrada na aventura propriamente dita, *Cidade de Deus* possui emanções do divino fragmentadas na sua história. A começar por Buscapé, que cita textualmente “milagres” que acontecem na *Cidade de Deus*; o contato com a religião em si também é motivação para alterações decisivas na trajetória de alguns personagens. Um dos membros do Trio Ternura, Alicate, determina sua saída do mundo do crime em uma cena que conta com elementos altamente vinculados ao poder divino. Esse exemplo é especialmente interessante pelo contexto em que se dá, e pelo que acontece com o personagem a partir daí: quando decide “mudar de vida” por estar “cansado de ser bandido”, a trilha sonora que serve de fundo para sua volta à igreja é um hipnótico entoar de rezas e orações, proferido por múltiplas vozes - e embalado por elas, o personagem acaba imune à fúria de policiais que vêm em sua direção, que sequer percebem sua presença ao vê-lo passando pelo seu caminho.

Enfim, os personagens de *Cidade de Deus*, no que diz respeito ao seu desfecho, não podem ser observados exclusivamente à luz de nenhuma das noções dos personagens do tipo malandro, pícaro ou heróis. Não são heróis, porque não trazem conhecimento novo em suas trajetórias narrativas, e não são malandros por também não acabarem sendo absorvidos pelo pólo positivo da ordem. Candido ainda adiciona que o malandro nada aprende com as experiências vividas por ele - esse desfecho está alinhado a sua falta de consciência, a sua “aderência” aos fatos. (CANDIDO, 1993, p. 23). Já traficantes que protagonizam a guerra na favela acabam, invariavelmente, “punidos pelo destino”, e não “aderindo aos fatos”. Tanto Cenoura, Mané Galinha, Zé Pequeno acabam mortos ou presos - e Buscapé não recebe exatamente uma recompensa. É verdade que atinge alguns de seus principais objetivos – fotografar e perder a virgindade, mas certamente não da maneira que idealizou: sua vaga no jornal é apenas

um estágio, e mal remunerado. E a jornalista com quem teve sua primeira relação sexual recebe uma péssima avaliação do adolescente: “acho que jornalista é ruim de cama”.

O desfecho do herói de Campbell pressupõe algum tipo de redenção – o final de Buscapé certamente não o redime do terror enfrentado na Cidade de Deus. E em outro nível, percebemos que a impotência de Buscapé diante do mundo que o cerca perManece: ao selecionar as fotos que havia tirado do conflito final na Cidade de Deus, o adolescente opta por uma que não o coloque em uma situação de vulnerabilidade em relação à polícia corrupta: Zé Pequeno aparece morto na foto escolhida, mas seu medo e sua vulnerabilidade perManecem vivos no próprio fato de abrir mão de uma foto que poderia “virar capa de revista” (mostrando policiais sendo corrompidos pelo traficante) para evitar a aquisição de um novo inimigo – a polícia.

A trajetória dos personagens é um ponto importante para a presente discussão. Os subtextos que contêm a rota dos personagens são extremamente úteis para a reflexão a respeito do estereotipo de tipos brasileiros no que tange o imaginário popular e sua relação com o que é difundido nos meios de comunicação social de massa. A intenção de Campbell em *O herói...* é “desvelar algumas verdades que nos são apresentadas sob o disfarce das figuras religiosas e mitológicas, mediante a reunião de uma multiplicidade de exemplos não muito difíceis, permitindo que o sentido antigo se torne patente por si mesmo”. (CAMPBELL, 1990, p. 11). Campbell (1990, p. 11) ainda se vale da psicanálise, a qual chama de “instrumento moderno” para desvendar os mistérios dos símbolos presentes nas histórias, lendas e mitos religiosos.

Christopher Vogler, roteirista e consultor na área de elaboração de roteiros cinematográficos, identificou, em diversos filmes, elementos da seqüência narrativa observada por Campbell (1990). O que Vogler pretende com “A jornada do escritor” é detectar essa simbologia em roteiros de cinema. Seu objetivo é revelar as estruturas da mitologia nos roteiros cinematográficos, pinçando as estruturas mais comuns a filmes de cinema.

Candido também identifica a presença de referências a arquétipos em *Memórias*: “É admissível que modelos eruditos tenham influído em sua elaboração (de *Memórias de um Sargento de Milícias*), mas o que parece predominar no livro é o dinamismo próprio dos astuciosos de história popular. Por isso, Mário de Andrade estava certo ao dizer que nas *Memórias* não há realismo em sentido moderno; o que nelas se acha é algo mais vasto e intemporal, próprio da comicidade popularesca. Esta vertente

originariamente folclórica talvez explique certas manifestações de cunho arquetípico, inclusive o começo pela frase padrão dos contos da carochinha: “Era no tempo do Rei”. Ao mesmo universo pertencia a constelação de fadas boas [...] e de fada agourenta [...], todos cercando o berço do menino e servindo aos desígnios da sorte, a sina invocada mais de uma vez no curso da narrativa”. (CANDIDO, 1993, p. 26).

A intersecção entre estruturas míticas e outros elementos de linguagem presentes em fontes de narrativa como folclore, lendas e cinema são fundamentais para a reflexão sobre os personagens de *Cidade de Deus*, e é também nela que supostamente encontraremos a relação com os princípios que atribuem a algum tipo de poder divino a determinação do curso de suas trajetórias, do início ao fim.

Algumas alegorias típicas da mitologia heróica servem como uma forma de atribuição de sentido profundo ao filme *Cidade de Deus*. Uma delas é a função dramática do mentor. O Mentor é um símbolo que remete a figura paterna, à relação entre mestre e discípulo e até mesmo à sabedoria divina e o ser humano. (VOGLER, 1992, p. 33). Esse momento da narrativa pode contar ou não com personificação de um mentor, cuja função é guiar, é orientar o herói para iniciar sua empreitada. No caso de Zé Pequeno, seu contato com o mentor se dá da forma clássica descrita por Vogler (1992): Zé Pequeno decide “tomar todas as bocas” da *Cidade de Deus* e assim dominar o comércio de drogas na favela. A cena seguinte a sua decisão é o seu encontro com um líder espiritual, numa referência clara à necessidade de proteção e orientação para pôr em prática seu plano. Ao receber seu amuleto da sorte e seu novo nome de um pai-de-santo, está frente a frente com seu mentor, que o instrui e percebe sua intenção de empreender algo magnânimo: “ ‘ Xunxê’ quer poder”. O Pai-de-santo também o orienta a “não furunfar” com a guia que recebe de presente – instrução que não é respeitada por Zé Pequeno. Mais uma evidência do poder divino e da influência do destino na narrativa de *Cidade de Deus*: Ao fazer sexo (à força) e, portanto, “furunfar”, com a guia no pescoço, Zé Pequeno sela seu destino, desencadeando a guerra que acabará por levá-lo à morte. Essa passagem reforça a importância do mentor como elemento estrutural na narrativa do personagem e também lhe concede credibilidade, uma vez que confirma que seu aviso sobre o “mau-uso” do amuleto realmente procedia.

Zé Pequeno, ao contrário dos heróis clássicos, não faz distinção entre um mundo comum e um mundo especial, que deve ser desbravado para se chegar a um objetivo maior. Apesar de protagonizar a grande proeza de tornar-se o dono do comércio de

drogas na *Cidade de Deus* da noite para o dia, essa empreitada não pode ser considerada uma incursão em mundo novo e desconhecido para o personagem. E essa ausência de distinção é extremamente importante para a compreensão do personagem, que não apresenta uma das características essenciais para a noção de herói: ter visto um mundo que outros não viram. O mundo comum e o mundo especial estão fundidos na *Cidade de Deus* – tanto a vida de quem trabalha e enfrenta o medo constante de polícia e bandido, quanto a troca de balas entre os traficantes fazem parte do mesmo universo, que é apenas salpicado pelo divino, nos pequenos milagres que veremos mais detalhadamente adiante, na reflexão sobre o filme.

Não há um herói que protagonize a história: há personagens centrais, que em alguns momentos até apresentam características que evocam algum traço do herói, mas de forma geral, a leitura do filme a partir da jornada do herói serve muito mais para afastá-la do que aproximá-la de uma interpretação que vislumbre esses padrões – e a eliminação, mesmo que parcial, de algumas noções clássicas de narrativa heróica na história de *Cidade de Deus* abre mais espaços para outras possibilidades de interpretação.

Buscapé, o narrador da história, é um personagem que causa simpatia, talvez por sua fragilidade, sua juventude ou por sua constante impotência diante dos fatos. Ele é uma síntese do cidadão mediano, uma alegoria do brasileiro comum que está sempre no olho do furacão, mas de alguma forma parece ser coadjuvante de sua própria história. Nos momentos mais decisivos do filme, Buscapé está sempre presente observando, sem tomar parte da ação. Uma situação de provação suprema para o personagem Buscapé é o momento em que Buscapé tem sua vida ameaçada pela publicação, sem sua autorização, de fotos que tirou do bando de Zé Pequeno. Até esse momento, Zé Pequeno não tem conhecimento da real intenção do traficante, que é ver sua foto estampada nos jornais. Acreditando que o fato das fotos terem vazado enfureceria o líder do tráfico da *Cidade de Deus* e, portanto, sua vida estaria em risco, Buscapé demanda explicações da jornalista responsável por sua publicação. A atitude de invadir a redação do jornal para tirar satisfações sobre o ocorrido acaba sendo considerada pelo próprio jovem algo surpreendente: “Não sei o que me deu de entrar daquele jeito no jornal”, reflete. Mas o confronto resulta em um acerto de contas conciliador. Havia o elemento adequado para que Buscapé confrontasse seu inimigo. O personagem havia sido desrespeitado, posto em risco. Mas aceita confraternizar com seus até outrora algozes mediante algum

dinheiro pelas fotos e a oportunidade de uma vaga no jornal. A história de Buscapé poderia nesse momento enveredar para um desfecho heróico, de confronto por justiça, de derrota do inimigo, mas evidencia outro aspecto: a falta de traços heróicos realmente consistentes nos personagens centrais.

Buscapé, no entanto, sobrevive ao terror de ter Zé Pequeno assombrando sua vida - aí está uma “história para contar”. O envolvimento do personagem com seu maior medo, o violento Zé Pequeno, é tão relevante para sua história que o traficante é o principal disparador das ações na vida de Buscapé, o que vai desde a morte de seu irmão, sua saída da favela, até seu estágio e início da carreira fotográfica. Buscapé acaba o filme livre do seu medo, a presença hostil de Zé Pequeno em sua vida. Mas o que percebemos com esse breve relato da trajetória de Buscapé? O que se percebe é que, efetivamente, a Buscapé somente restou fugir dos percalços impostos por Zé Pequeno a sua vida. Ele não derrota seu inimigo – ele acaba, por obra do destino, vendo-se livre dele. Mais uma vez, impotente, coadjuvante de sua própria história. E a opressão que a violência impõe à sua vida continua o assombrando mesmo após a morte do traficante, porém agora deslocada para outro portador: a polícia. Ao decidir sobre que foto que irá entregar ao jornal, pertinente ao registro que fez do último conflito entre os traficantes na *Cidade de Deus*, Buscapé acaba optando pela foto na qual vê-se somente o cadáver coberto de balas do traficante Zé Pequeno. Sua outra opção é uma foto que registra o flagrante de suborno recebido pela polícia pelo traficante, momentos antes de ser executado pelo bando de bandidos mirins da Caixa Baixa. Mas essa última foto o colocaria novamente em risco. Poderia acrescentar benefícios para sua comunidade, expondo suas chagas, mas, por outro lado, Buscapé tem consciência de sua vulnerabilidade. E abstendo-se da decisão, somos colocados a par de sua deliberação ao ver a foto já impressa no jornal, com uma trilha sonora de fundo tocando uma canção cujo refrão é “O caminho do bem”. Esse momento denota um fato subjacente à estrutura do filme - a fronteira entre a ordem e a desordem é tênue. O que é o “bem”? Seguir à risca valores éticos, normas estabelecidas, denunciar a “verdade” sobre a atuação da polícia na favela ou proteger-se? Se a “ordem” representa o pólo positivo, (na dialética da malandragem de Candido), como explicar a iminente situação infernal que se configuraria para Buscapé com a publicação da foto da polícia sendo subornada? O julgamento de ações como ‘certas’ ou ‘erradas’ é parte das relações entre os personagens do filme, mas o que percebemos é esses termos não estão bem definidos.

Da mesma forma que a comunidade teme Zé Pequeno por suas mortes na favela, quando Mané Galinha mata um dos comparsas do líder na favela, ouve-se os comentários da comunidade que presenciou o acontecido: “Matou bem”. Quando Buscapé acaba aceitando a oferta da jornalista que publicou suas fotos sem autorização, ouve-se alguns jornalistas comentarem “[...] fez a escolha certa”. Interessante observar que não são personagens centrais que emitem esses julgamentos, e adicione-se a isso o fato que não ser possível identificar com clareza a quem pertence a voz que no meio das “pequenas multidões” citadas nos exemplos acaba por manifestar-se. Assim como o certo e o errado não estão bem definidos nos discursos, também não vemos com clareza quem profere textualmente o julgamento de tais ações, como se o dono do discurso tão nebuloso também não seja passível de ser identificado facilmente. Esse elemento visual (ou sua ausência) acaba reforçando a sensação de que valores que respaldem a ordem (e a desordem) realmente sejam muito relativos, confirmando sob certo aspecto o que já havia sido observado por Candido sobre o tema:

um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antiéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. (...) E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não-estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (CANDIDO, 1993, p. 48).

Muito embora Buscapé tenha um discurso onde é fácil identificar certa preocupação, e até mesmo atenção, com a definição dos pares antiéticos, e a história em si de *Cidade de Deus* opte por “punir” os “vilões” no final, ela mesma não escapa do flerte entre certo e errado, entre ordem e desordem presentes no discurso de algumas passagens.

Além passividade e da consciência da sua própria fragilidade, Buscapé, mesmo destacando-se com um personagem central da história, não protagoniza a ação do filme. Ele observa a ação, em alguns momentos inclusive participa como coadjuvante, mas não é por excelência responsável por disparar o desenlace da história. Não é protagonista de sua história, não é o sujeito que toma as rédeas do seu destino na história. Em nenhum momento Buscapé dá o primeiro passo para alterar seu destino e o da sua comunidade. Mesmo que fiquem evidentes em Buscapé seus desejos e sonhos, o fato de não obter sucesso, e muitas vezes fracassar, acaba o aproximando mais da fragilidade de quem

está sujeito às vontades do destino, levado pelas circunstâncias, que parece já estar traçado pelo divino. Nesse aspecto parece tão sujeito ao destino quanto o malandro de Candido, embora seu comportamento seja diferente. Buscapé não tem prazer em ser levado pelos ventos do destino – pelo contrário, ele é vulnerável e impotente diante do que a sua vida lhe apresenta. Embora Buscapé ainda apresente traços da dialética da malandragem, por oscilar entre a ordem e a desordem, a Maneira pela qual esse trânsito se dá é o que observamos de mais berrante na distinção entre o malandro de Candido e um possível Buscapé malandro: a falta de prazer em jogar com as novidades que o destino lhe apresenta. Buscapé não se diverte sendo astuto, aproveitando as oportunidades que se apresentam para movimentar-se entre os pólos do positivos e negativos da sociedade. A Buscapé não restam alternativas, ele é um jovem que sobrevive a sua própria impotência.

2.1 As transformações do malandro

Muitas referências a outros aspectos do caráter do malandro são bem presentes no filme. Principalmente na primeira parte, que serve de tese para que posteriormente seja confrontada pela antítese do viés marginal de Zé Pequeno. André Dantas, historiador, em estudo sobre a figura do malandro carioca, traça alguns fatores históricos para difusão da imagem desse personagem em nível nacional. Dantas (2003) analisou sambas compostos por dois sambistas, Noel Rosa e Wilson Batista, que travaram uma pseudo-guerra musical, na qual a munição era disparada em forma de letras de sambas que tocavam nas rádios da época.

Dantas (2003) lembra que o momento histórico no Brasil era o Estado Vargasista, imerso em uma atmosfera de celebração da disciplina. Socialmente, a reação à ideologia do trabalho veio na forma do malandro. Dessa batalha simbólica participavam “[...] o elogio e a detração do caráter mestiço do povo brasileiro” (DANTAS, 2003, p. 1). Cita como consequência direta do conflito estabelecido, o embate, respectivamente, entre a diversidade cultural versus a ameaça que fragiliza os processos civilizatórios “coroadas pela repulsa ao espírito ‘moderno’ do trabalho” (DANTAS, 2003, p. 1).

Sobre a relação do brasileiro com o trabalho como valor ainda há outras informações que podem ser acrescentadas. No Artigo “Além do Fato, a Reinvenção do

Malandro”, Michel Misse (2005)⁷ faz algumas observações interessantes sobre a figura do malandro. Questionando seu valor como termo pejorativo ou positivo, Misse (2005) discorre sobre a ambivalência da expressão que denomina o caráter brasileiro. Com o passar do tempo, a noção de malandro também sofre transformações. Misse (2005) lembra que até a segunda metade do século 19 o malandro só poderia ter algum significado positivo em seu próprio meio social. Nesse tempo, malandro era sinônimo para vadio, vigarista e larápio. Mas essa duplicidade se construía principalmente em função do trabalho como valor da civilização burguesa. No Brasil o trabalho tinha uma aceção diferenciada, uma vez que era associado diretamente a “coisa de escravo”. Sendo assim, nesse repúdio ao trabalho, à noção de malandro foi atribuída uma leitura de superioridade, um espaço para que pudesse ser transformado em algo positivo. Mas no âmbito social, ser malandro de uma forma positiva ainda era prerrogativa dos ricos, uma vez que o malandro pobre ainda era encarcerado por vadiagem.

Dantas (2003) reflete sobre o que é ser malandro nesse contexto, no qual o Estado representa simbolicamente a pressão por ordem. Dado que o trabalhador, que representa o modelo a ser seguido, está sempre à margem do sucesso social e econômico, ao malandro cabe ocupar uma função de opositor desta condição, e respectivamente, da ideologia disciplinadora, que passa a receber sinais de rechaço no âmbito social. E Misse chega então ao malandro que é também analisado por Dantas: o malandro sambista, mulhereengo e jogador, que passou a representar uma figura com certos ares de superioridade uma vez que o sucesso de suas músicas era confirmado nas rádios em que tocavam. Misse (2005) vai um pouco mais além, e observa que nos anos 50 os atributos positivos referentes ao termo malandro estão cada vez mais sólidos no imaginário popular, e que o seu teor negativo começava a ser deslocado para a noção de marginal, vinculado à grosseria, estupidez e bandidagem.

Dantas observa também um possível deslocamento geográfico e social do malandro como portador do universo da desordem: do morador do morro, que chacoalha num trem da central, não seriam traficantes, políticos e “colarinhos-brancos” os melhores representantes do discurso da desordem? É importante lembrar que não há

⁷ MISSE, Michel. **Além do fato: a reinvenção do malandro**. 2005. Disponível em: <www.necvu.ifcs.ufrj.br/arquivos/Além%20do%20Fato_reinvencaoomalandro_jb_30_01_05.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2006.

referência direta em seu ensaio à dialética da malandragem de Candido (1993), e que o malandro aqui é visto em oposição à força disciplinadora do Estado.

2.2 Universalidade e generalidade no personagem malandro

Para Candido (1993), a dialética da malandragem, a dinâmica de relacionamento entre ordem e desordem transcendia esse universo restrito à distinção entre trabalhadores e malandros. Candido observou que Manuel Antonio mesclou influências folclóricas do anedotário popular com a representação dos costumes e cenas do Rio. Destas duas fontes, despontaria o teor espontâneo do realismo do texto, fundido com uma “[...] intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade do século XIX” (CANDIDO, 1993, p. 29). Candido ressalta a importância no romance de Manuel Antonio da função exercida pela “realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra” (CANDIDO, 1993, p. 32). Essas características conferem ao ritmo geral da sociedade representada por Manuel Antonio uma generalidade e uma universalidade que ultrapassam a amostra restrita das classes representadas no livro. Ou seja, a dialética da malandragem. Sobre o livro de Manuel Antonio declara: “[...] há um (segundo) estrato universalizador, de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo [...] dentro deste ciclo: o brasileiro”.

Candido (1993) confere às relações entre os personagens em *Memórias* a fonte inspiradora da dialética da malandragem. Temos então duas nuances da malandragem para composição do imaginário acerca da representação do caráter brasileiro: uma noção geral do malandro, ilustrada aqui pelo ensaio de Dantas, e uma reflexão sobre o modo de relacionamento do brasileiro, que não contempla exclusivamente sua localização geográfica e social, e sim, seu modo de relacionar-se com a sociedade. Esse dado fica mais evidente na ressalva de Candido em relação à falta de representatividade do grosso da sociedade, a camada social mais baixa e numerosa, formada por escravos, no livro de Manuel Antonio.

Nesse momento, vale a pena traçar alguns paralelos entre o texto que gerou o ensaio sobre a dialética da malandragem e o filme *Cidade de Deus*. Se em *Memórias* a classe majoritária é ausente, em *Cidade de Deus* há uma curiosa complementaridade dessa lacuna: basicamente, toda ação transcorre no espaço da sociedade excluída social

e economicamente. Nenhum dos dois textos pode ser interpretado como uma peça documental. Mas ambos fazem menção a um recorte do povo brasileiro, que sustenta uma forma de articulação de suas relações sociais e dos traços que a constituem: “Manuel Antonio, apesar da sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade -, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais” (CANDIDO, 1993, p. 35).

A *Dialética da Malandragem* considera a estrutura subjacente às relações humanas entre os personagens do livro, sem atribuir a um grupo específico características que o distingam de outros. O estudo sobre o malandro de Dantas, por outro, lado tem por objetivo mapear o malandro carioca, histórica e geograficamente, contemplando o período político de pressão disciplinadora e o morro carioca como fonte de sambas que ampliaram a disseminação do estereótipo do malandro. Ambas as noções flertam com a identidade brasileira, e ambas são importantes para discorrer sobre a representação do brasileiro em *Cidade de Deus*.

A *Dialética da Malandragem* é uma tentativa de compreensão entre a tensão e a dinâmica existente nas relações entre ordem e desordem na sociedade brasileira, tomadas em conjunto. Essas relações se dão entre dois pólos: o positivo, da ordem, das normas estabelecidas, e o negativo, da desordem, que constantemente funcionam como forças de atração para as ações do personagem.

Para Candido, o malandro tem amor pelo jogo em si. O jogo do balanço entre o mundo da ordem e da desordem. É interessante observar que apesar de não ter traços do personagem malandro, o personagem de Buscapé oscila entre o mundo da ordem e da desordem. Essas mudanças em sua trajetória são inclusive marcadas pelo recurso de uma tela cheia, onde se lê o texto “Vida de Otário”. Essa marcação de tempo refere-se ao momento em que o personagem decide começar a trabalhar, e assim, é inserido formalmente ao pólo da ordem, das normas estabelecidas. Sua incursão no pólo negativo, da desordem, também é marcada por um subtítulo dentro do filme: “Caindo no crime”. Buscapé, frustrado com sua incursão pelo pólo da ordem, desiste de tudo e tenta, sem sucesso, se dar bem através de assaltos.

Mas se em *Cidade de Deus* os bandidos, imersos no pólo negativo, da desordem, distantes de uma redenção através da absorção pelo lado positivo da ordem, acabam sendo punidos com fins trágicos, em *Memórias*, há “[...] uma certa ausência de juízo

moral, na aceitação risonha do homem como ele é” (CANDIDO, 1993, p. 39). O personagem central de *Memórias*, Leonardo Filho, acaba alcançando a felicidade, dada a sua experiência adquirida na gangorra entre os dois mundos em oposição. Em *Memórias*, os personagens que agem de acordo com o hemisfério negativo acabam chegando a um equilíbrio na narrativa, compensando seu flerte com a desordem através de alguma atitude voltada ao lado positivo da ordem. Essa herança do mundo sem culpa, de ações negativas compensadas por atitudes positivas, pode ser observada em alguns personagens de *Cidade de Deus*. Alicate, após assaltar o motel, recebe a redenção do destino ao voltar para a Igreja, cristalizando o balanço entre ordem e desordem.

Mas Mané Galinha, um personagem vinculado ao mundo da ordem e das normas estabelecidas, e que acaba entrando quase que involuntariamente em uma guerra da qual preferia não participar, apresenta um desenlace diferente; o encerramento de sua trajetória é extremamente negativo. Sua entrada no mundo da desordem é motivada por questões pessoais - ele é tomado por uma necessidade de vingar a morte e violência sofrida pelos que ama. Na história de Mané Galinha, além de encontrarmos traços do balanço entre ordem e desordem, também podemos fazer uma reflexão sobre alguns elementos da narrativa heróica. A motivação de caráter individual é uma manifestação das estruturas do herói de Campbell (1990). Quando Mané Galinha elimina a tiros um dos membros do bando de Zé Pequeno, Buscapé observa: “parecia que a Cidade de Deus tinha encontrado um herói”. A estrutura de seu personagem, definitivamente, assemelha-se à noção de herói de Campbell (1990): está lá o sujeito comum, que enfrenta o vilão após decidir encarar o “chamado à aventura” que é representado pela destruição de sua família e pelo abuso sofrido pela sua namorada. Ainda mais: os “testes, aliados e inimigos” estão incorporados na sua narrativa por assaltos com Cenoura, seu aliado que assim acaba por colocá-lo face a face com o primeiro exame de desempenho no “mundo especial” do crime, o assalto à loja de armas. O desfecho de Mané Galinha é que o impede de figurar nos padrões observados por Campbell – Mané Galinha não adquire nenhum conhecimento benéfico com essa experiência, e tampouco traz algum tipo de aprendizado para a comunidade de onde saiu. Acaba morrendo, pelas mãos do filho de um dos homens que matou com extrema violência. Seu fim trágico é uma alegoria que remete a conclusão de que não há espaço para heróis ou malandros boa-praça no crime. Embora Mané Galinha tenha tentado estabelecer regras e continuar

fiel a algumas noções do mundo da ordem (“sem matar inocentes”, pede o personagem ao aceitar entrar para o bando), seu final trágico evidencia, mais uma vez, metaforicamente, que nem “malandros responsa” como Bené e tampouco cidadãos de bem, com Galinha, tem chance de encontrar redenção heróica no mundo do crime. Ambos morrem em decorrência de agirem de acordo com seus princípios: Bené, o conciliador, evita por duas vezes que Neguinho, o bandido que o mata por engano, seja executado por Zé Pequeno. E Mané Galinha, preocupado com a criança ferida de seu bando, ajoelha-se a seu lado sem saber que assim acaba se pondo vulnerável para que o menino vingue a morte de seu pai, um segurança de banco assassinado pelo próprio Mané Galinha.

Mané Galinha também não pode ser interpretado como um anti-herói cinematográfico. Os anti-heróis são principalmente de dois tipos: personagens que se comportam de forma muito similar a heróis convencionais, mas que possuem um toque de amargura ou cinismo - o que não é o caso de Mané Galinha: o personagem, ao reconhecer Buscapé e Barbartinho viajando no ônibus no qual trabalha como cobrador, aconselha os jovens, de forma simpática, e inclusive permite que um deles viaje sem pagamento da passagem. Além desse momento, em que a simpatia de Mané Galinha é bem assinalada, seu personagem é narrado pelo próprio Buscapé, em determinado momento, por oposição a Zé Pequeno, como o “bonitão do bem”. Descartada essa interpretação, temos a segunda possibilidade de anti-herói: o herói “trágico”: “São heróis com defeitos, que nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos e são derrotados e destruídos por eles” (VOGLER, 1992, p. 62). Esta também não é a tônica do personagem, que não entra na ação do filme por questões que envolvam angústias inerentes ao seu perfil comportamental – é um cidadão simpático, aparentemente esperançoso, feliz com sua namorada, e com planos de um dia sair da Cidade de Deus e dar aulas de karatê. A função dramática de Mané Galinha é ilustrar a impossibilidade de subversão dos mecanismos do crime em *Cidade de Deus*, dado o ponto que chegaram.

O contraste entre a “velha escola do crime” e sua transformação é bem evidente no filme. A primeira ação dos bandidos pioneiros no crime em *Cidade de Deus* é ingênua e simpática – três rapazes assaltam o caminhão de gás enquanto donas de casas levam botijões para seus lares. Terminado o assalto, correm para o campinho de futebol e se misturam com a criançada. O dinheiro depois é repartido e parte dele vai para a família de um dos assaltantes, o Marreco, irmão de Buscapé. São bandidos que

interagem com as crianças da favela, que mandam dinheiro para o pai, mesmo que prefiram que a família não saiba a procedência do dinheiro. Esses personagens parecem tentar manter algum tipo de vínculo com as outras pessoas que não ultrapassaram a linha entre a ordem a desordem. Ou seja, ainda há no discurso que envolve os personagens uma dinâmica entre a ordem e a desordem. O tom leve utilizado pelo filme para contar essa história, quase lúdico, é uma herança da concepção do jeito de ser brasileiro vinculado ao “amor pelo jogo” de astúcia da dialética da malandragem de Candido (1993, p. 26). Refiro-me especificamente aos pequenos rituais praticados pelos personagens antes, durante e depois do assalto. O texto, em uma tela cheia, que antecede a seqüência do assalto, nos localiza no tempo: são os anos 60, e os rapazes que se preparam para assaltar o caminhão de gás amarram as camisetas na cabeça imitando os bandidos dos filmes Westerns, como crianças fariam se estivessem dispostas a encenar as aventuras de filmes de cinema. Depois, entre risadas, voltam ao campinho, brincam com os garotos e distribuem o dinheiro, satisfeitos com o sucesso da ação.

Nesse momento, o recorte que usamos para observar a influência da malandragem e da marginalidade no filme é focado principalmente no tratamento dado às ações vinculadas ao crime. Alicate, Cabeleira e Marreco são bandidos que evocam a astúcia e a sabedoria para driblar a ordem estabelecida, usando esses recursos na tentativa de suspensão de conflitos, como modo de sobrevivência. Duas cenas durante a seqüência do assalto ao caminhão de gás ajudam a ilustrar essas características. O assalto praticado pelo trio, que em sociedades mais rígidas seria rejeitado, por romper com a ordem, é tolerado pela comunidade representada em *Cidade de Deus*. A justificativa silenciosa pode estar na carência de recursos, um sintoma do desequilíbrio existente na sociedade, que é contrabalançado pela distribuição dos botijões roubados aos membros da comunidade. Os moradores da Cidade de Deus participam da ação sem nenhum sinal de constrangimento ou rechaço ao ato praticado pelos bandidos. Ou seja, há uma “ausência de culpa” implícita, uma compensação: personagens mal-vestidos, correndo por ruas sem calçamento, carregando criançinhas pela mão justificam aquela pequena incursão ao pólo negativo da desordem.

Em oposição a enfrentamentos altamente violentos, que virão com a era de Zé Pequeno, o Trio Ternura opta por divertir-se com a sua astúcia quando a polícia chega: todos os três tiram as camisetas vermelhas - que haviam sido especialmente colocadas antes da chegada do caminhão - e agora trajando camisetas brancas, jogam futebol,

totalmente incautos, e correm entre as crianças, enquanto o carro da polícia que busca os assaltantes passa por uma viela ao lado do campinho, alheio a estratégia de fuga adotada pelos bandidos.

O tom sépia na fotografia das imagens que contam a história do Trio Ternura também é uma alusão ao prazo de validade da história que está sendo contada, principalmente se a observarmos em oposição a segunda parte do filme, no qual tal recurso não é utilizado, muito embora transcorra também há longínquos 30 anos atrás, e apenas uma década após as primeiras cenas. Considerando o grau de violência que a criminalidade na favela atingirá na década seguinte, o nome “Trio Ternura” soa também muito adequado para marcar a divisão entre as circunstâncias de caráter social dos dois momentos: uma pretensa harmonia e ingenuidade na primeira parte e a violência como linguagem na segunda. Esses elementos de linguagem cinematográfica já possibilitam uma leitura da transição da malandragem para a marginalidade.

Outras leituras do malandro datado encontram eco na leitura feita por Dantas (2003) sobre os sambas da década de 30 e 40. Ao analisar a malandragem, Dantas não tem por objetivo “tirar da ‘desordem’ o malandro” mas sim questionar a manutenção do trabalhador sob a ‘ordem’”. Em sua leitura das letras de samba compostas por estes dois músicos, Dantas identifica uma atribuição de valores, ora positivos, ora negativos ao binômio em discussão: malandro versus trabalhador. Noel Rosa, segundo Dantas (2003), buscava associar o tipo carioca, que vivia de sambas, morador do morro, a uma figura associada a ordem, um “trabalhador” do samba. Por outro lado, Wilson Batista, nas letras de seus sambas retrucava que ser “sambista” era uma habilidade inata, associado ao imaginário do malandro como caráter brasileiro:

O historiador analisa o seguinte trecho da composição de Wilson: “Sei que eles falam/ do meu proceder/ Eu vejo quem trabalha/ Andar no miserê /Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção”. Para Dantas (2003), essa “inclinação” mencionada na música é uma forma de associar valores positivos a imagem do malandro, “[...] uma condição [...] que não se configura para qualquer um”. Acrescento a essa leitura um paralelo com outra observação do mesmo tipo feita por Candido à figura do malandro, seu amor inato pelo jogo de astúcia. Em ambos os casos, tanto para Dantas quanto para Candido, a noção do malandro é vinculada à inevitabilidade do destino. Outro malandro que faz parte do folclore é Madame Satã, figura vinculada ao meio da malandragem carioca dos anos 30, que realmente existiu e

também acabou sendo transformado em filme. Madame Satã, conhecido popularmente por sua associação com a malandragem, reforça o discurso da irreversibilidade do destino vinculada a noção do personagem malandro: “No início do filme, logo após a primeira peripécia do enredo, quando Satã foi descoberto com as roupas da cantora de cabaré e brigou com os patrões, ele resume seu desencanto: "Cansei de tentar a vida de artista, nasci para ser malandro" (AUGUSTO, [2005]).

A figura do brasileiro malandro no imaginário popular está tão atrelada a fatores intrínsecos quanto a fatores externos, sejam eles sociais, históricos ou econômicos. Mesmo que nenhum desses fatores possa ser descartado como influência na caracterização do estereótipo do brasileiro, podemos inferir que, independentemente do tipo de circunstância que rodeie o brasileiro, é muito forte a idéia de inclinação ao “ser malandro”, uma alegoria que certamente encontra respaldo na origem da formação do povo brasileiro, na co-existência de culturas diversas, algo que condiciona a ser como é. O uso dessa interpretação da condição de nação, como toda alegoria, pode ser acrescida ou suprimida de sentidos, de acordo com o que mais convier em relação a sua leitura e interpretação, de acordo com o contexto social e histórico em que estiver inserida.

Dadinho, o Zé Pequeno criança, é um personagem da favela cujo comportamento não pode ser interpretado, dentro do contexto do filme, unicamente pelos desdobramentos das circunstâncias sociais e históricas que o cercam. A explicação para a vertente violenta da personagem não se esgota nas teorias sociológicas de desigualdade. A dinâmica que atribui à injustiça social o ingresso no mundo do crime parece não ser a única explicação para esse personagem, principalmente se observarmos outros personagens do filme, como Buscapé ou Mané Galinha, que também são provenientes do mesmo ambiente hostil. Mesmo quando usa o confronto e a violência para fins pragmáticos, Zé Pequeno demonstra conforto e prazer em ser violento. E são justamente nesses momentos que o personagem mais se diferencia dos outros traficantes: nas risadas e no quão à vontade aparenta estar quando age com violência. Esse maniqueísmo no tratamento de Zé Pequeno apresenta alguns pontos em comum com a figura do monstro. A partir do estudo realizado por Vugman (2001) sobre a monstruosidade do gangster, evidenciamos alguns paralelos entre a figura do bandido americano e a do bandido brasileiro. Assim como não é raro encontrar exemplos no cinema americano da representação do gangster como o lado negativo dos valores

americanos vinculados ao capitalismo, Zé Pequeno também pode ser observado a partir desse filtro. Ele também é um homem de negócios, embora atue no pólo da desordem. Os extremos a que leva seu comportamento individualista e ambicioso, regados por doses maciças de violência, o aproximam do arquétipo do monstro. Mas Vugman (2001) também ressalta outro aspecto muito peculiar ao monstro: por ser resultado das falhas da sociedade que o cerca, o monstro é um híbrido do que não é aceitável em uma sociedade, mesclando características humanas e “não-humanas”. Esse vínculo humano do monstro com a sociedade que o produz acaba servindo também como uma espécie de imã para o personagem, que invariavelmente busca uma aceitação, um retorno ao mundo que o expulsou. Essa definição entre bem e mal são difíceis de serem detectadas na narrativa de Zé Pequeno. Ele busca aceitação e reconhecimento, mas sua tentativa de retorno e acolhida se dá dentro do âmbito da favela, um mini-universo que é uma metáfora que pretende dar conta da própria da macro-sociedade que cria “monstros” com Zé Pequeno. Em *Cidade de Deus* não há uma distinção clara entre o bem e o mal para que se evidencie o monstro em oposição a valores de um mundo de regras estabelecidas. Há apenas opressores e oprimidos. Todos os personagens estão contidos em um universo onde não há fronteiras definidas entre o bem e o mal, ou entre a “ordem” e a “desordem”. Não há heróis extremamente positivos que possam estabelecer um padrão de comportamento que sirva de contraponto para seu caráter. Dentro dessa perspectiva, Zé Pequeno dá pouquíssima importância para uma possível sociedade “de bem”, que no filme, inclusive, não é representada, é uma ausência que conduz à idéia de que não há valores positivos definidos para os personagens da narrativa. Zé Pequeno já é apresentado como uma criança violenta, sem nenhuma preocupação na narrativa do filme em explicar seu caráter como resultado de um “choque” com um universo injusto. Podemos apenas inferir que sua condição de excluído possa ser um fator que o colocaria propenso a reagir. Mas essa ausência intencional ou inconsciente de uma explicação para a violência de Zé Pequeno na sua narrativa pode ser compensada pela idéia geral de exclusão, condição na qual todos personagens se encontram. No entanto, isso não exclui uma possível interpretação, do seu caráter, na narrativa cinematográfica, em uma condição inata, em uma determinação de uma espécie de destino, de sina, assim como o malandro de Candido.

Essa leitura é especialmente interessante se a considerarmos em relação ao imaginário do herói convencional, atribuição que, por aqui estar condicionada a uma

tarifa, a um desafio, acaba potencializando outros tipos de valores, vinculados às realizações do personagem, ao grau ou teor das dificuldades que foi impelido a enfrentar.

A “celebração” da malandragem é uma das leituras que o texto de Candido (1993) pode evocar, principalmente por algumas considerações feitas pelo autor em relação a este tipo de ritmo de conduta vinculado a flexibilidade entre pólos opostos em comparação a sociedades de valores morais mais rígidos:

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades: uma que, sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso; outra que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em conseqüência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência. (CANDIDO, 1993, p. 52).

Em *Cidade de Deus*, a permanência do modo de ser malandro como representação simbólica do brasileiro dá sinais de estar sendo suplantada por uma outra interpretação cultural do brasileiro, embora alguns dos elementos observados por Candido ainda estejam presentes na dinâmica dos personagens do filme.

3 DIALÉTICA DA MARGINALIDADE

A dialética da malandragem, uma leitura da dinâmica social brasileira observada por Candido (1993) a partir de uma reflexão sobre o livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, serve como ponto de partida para João Cezar Castro Rocha apresentar uma nova possibilidade de abordagem sobre as relações entre as camadas da sociedade brasileira. A discussão sobre uma alternativa de interpretação das mediações na sociedade brasileira tem como palavra-chave o confronto em substituição à conciliação. Castro Rocha propõe que o modelo proposto por Candido (1993) esteja parcialmente superado, e sendo substituído por outra base de sustentação: a dialética da marginalidade.

Seu ensaio dialoga com a Dialética da Malandragem de Antonio Candido. A partir de alguns filmes e livros contemporâneos, Castro Rocha observou uma representação simbólica da sociedade brasileira que possibilita uma outra interpretação da identidade brasileira: a marginalidade, a ruptura. Essa representação simbólica é decorrente de outro fenômeno intimamente relacionado às manifestações culturais propriamente ditas: a representação do excluído pelo próprio excluído. A temática da violência na periferia é, portanto, interpretada pelo próprio excluído. Neles, a violência e o confronto aparecem como forma de resposta às relações entre os segmentos que compõe a sociedade. E esse discurso que expõe o conflito e a ruptura na sociedade brasileira contemporânea vem suplantando a harmonia e a conciliação que dão a tônica à dialética da malandragem.

Todo malandro precisa de um otário para continuar existindo, e na crueldade circular entre dominado e dominante proliferam discursos de sustentação para o estereótipo do personagem brasileiro. Em *Cidade de Deus*, livro de Paulo Lins que originou filme de mesmo nome de Fernando Meireles, Castro Rocha observa o início do fim da celebração da malandragem: O malandro concilia, o marginal confronta. Na violência explícita da dialética da marginalidade, aparentemente, é fácil reconhecer entre mortos e feridos o discurso dominante e o dominado.

No ensaio que introduz a Dialética da Marginalidade, Castro Rocha (2004) abre sua discussão revisando algumas impressões manifestadas através de diversas formas de expressão cultural acerca da imagem do brasileiro. Castro Rocha admite haver um paradoxo na representação do brasileiro. Por um lado, ele está vinculado à imagem de sobrevivente, do intruso impotente diante da natureza “inóspita” do país, como em “Os Sertões” de Euclides da Cunha. Mas por outro, Rocha observa também a noção de que “o maior bem do Brasil é os brasileiros”, valendo-se de uma frase de John do Passos, autor que, segundo Castro Rocha, acaba nunca explicando porque considera ser esse o seu maior bem. Sua interpretação para acepções de tal forma contraditórias encontra-se no fato de que as considerações positivas acerca do brasileiro geralmente ocultam um viés crítico. E destacando uma característica latente em ambas representações, questiona: Paciência significa sabedoria ou apatia? Para disparar a reflexão a respeito da sua pergunta, Rocha leva em conta duas Manéiras de interpretação do Brasil que dominam a tradição do “pensamento social brasileiro” – uma delas leva em consideração a identidade do Brasil como um projeto incompleto, dado que reformas sociais básicas não tenham sido ainda implementadas de forma satisfatória (ROCHA, 2004a, p. 6), e a outra é uma abordagem de que há uma lógica peculiarmente brasileira, que atribui à miscigenação da cultura brasileira (e a suas conseqüências sociais) uma interpretação da sociedade pelo viés de características como a cordialidade e hospitalidade. E é nessa segunda alternativa que Rocha inclui a dialética da malandragem, de Antonio Candido, dado que o viés híbrido da cultura brasileira seja uma das condições para promoção das mediações entre pólos de disputa antagônicos. E acrescenta: “[...] é claro que esse método não fornece uma compreensão histórica adequada para os dilemas enfrentados nas sociedade brasileira contemporânea” (ROCHA, 2004a, p. 7). Baseado nas restrições que os modelos apresentam para uma compreensão adequada da complexidade da cultura brasileira, Castro sugere uma nova estrutura que possa administrar ambas abordagens.

Dada a projeção do filme *Cidade de Deus* na premiação do Oscar de 2002, o autor aproveita para discutir que a caracterização violenta e brutal do personagem Zé Pequeno demanda um novo modelo de análise da cultura brasileira contemporânea. Em comparação ao protagonista de outro filme igualmente reconhecido internacionalmente, *O Pagador de Promessas*, de 1962, Zé Pequeno apresenta traços muito distintos. Zé do Burro, personagem central do filme de Anselmo Duarte, tem uma ingenuidade latente,

enquanto em *Zé Pequeno* é a brutalidade que se evidencia. E lança a pergunta: Como entender esses dois momentos históricos?

A sua discussão contempla também o interesse que a favela desperta como fonte de inspiração para “fotógrafos, cineastas, escritores, antropólogos, críticos literários”, e resume: “ninguém gosta da favela, mas precisam dela”, valendo-se do relato de uma escritora vinda de uma favela. Em contrapartida, abre uma discussão acerca do que pode ser considerada uma contribuição desse interesse pela favela para os próprios favelados. “Será que eles melhoraram seu padrão de vida por toda essa exibição?” (ROCHA, 2004a, p.10). O que Rocha questiona são as implicações éticas decorrentes de “[...] falar no nome daqueles que sofrem” (ROCHA, 2004a, p.10), ao invés de permitir que os próprios excluídos tenham a chance de contar suas histórias. Rocha então identifica algumas formas de expressão cultural com potencial para administração de sua imagem, movimento que indica uma tentativa de romper com essa representação através do olhar de quem não vive a realidade da exclusão. A dialética da marginalidade, portanto, seria um fenômeno que encontra-se ainda em andamento, capaz de mudar a imagem da cultura brasileira tanto fora do Brasil quanto dentro do próprio país, em conflito direto com a dialética da malandragem, utilizando a idéia de batalha numa referência ao seu desejo de evitar estar sugerindo uma substituição mecânica de uma abordagem por outra. E é nesse paradoxo para compreender o país que Rocha separa as produções culturais em dois lados: O livro *Cidade de Deus* está junto à crítica da desigualdade social da Dialética da Marginalidade, e o filme de Fernando Meirelles é posto dentro da lógica da dialética da malandragem, especialmente por vincular a imagem do narrador a um personagem adolescente, o que confere leveza ao texto, característica chamada por Castro de “infantilização da narrativa” como veremos a seguir.

Esse questionamento sobre as Manéiras de compreender o país encontra ecos na *Ordem do Discurso* de Foucault. A produção do discurso na sociedade é controlada, selecionada, organizada e redistribuída através de certos procedimentos, aos quais Foucault denominou “sistemas de exclusão”, que tem como função inibir a proliferação do discurso. Sendo o discurso objeto do desejo e poder, nada mais natural que haja tolhimento no que refere-se a o que pode ser dito, em que circunstância, e por quem. No caso de *Cidade de Deus*, o livro, que foi escrito por um morador da favela, pertence à dialética da marginalidade, portanto, a uma voz com conhecimento de causa para tratar do tema. O filme pertence à dialética da malandragem, principalmente por utilizar um

narrador adolescente para contar a sua história, um artifício que para Rocha serve como uma forma de harmonizar a crueldade do narcotráfico, dissipando o peso do assunto no olhar juvenil do narrador, o que pode ser interpretado como uma expressão da dialética da malandragem, pelo seu teor de garantia da manutenção da harmonia. A esse recurso Rocha atribui o nome “infantilização” da narrativa, e adicionou a esse aspecto o viés maniqueísta do filme. Mas faz uma ressalva:

“(…) as discussões sobre o filme “Cidade de Deus” com base na oposição entre “estética” e “cosmética” da fome pouco contribuem para o entedimento do panorama contemporâneo (...) proponho outra estratégia com a formulação do conceito de dialética da marginalidade, como foram de descrever a superação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem. Será então possível mostrar o perturbador maniqueísmo do filme “Cidade de Deus”e, ao mesmo tempo, dar conta de uma produção cultural contemporânea alternativa.” (ROCHA, 2004, p. 1).

A dialética da marginalidade põe em evidência uma nova forma de relação entre as classes sociais: “[...] não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos e o crescente universo dos excluídos” (ROCHA, 2004, p. 5). Mas toda retórica que sustenta a sua tese sobre a mediação da sociedade pelo viés da exclusão é ilustrada principalmente pelos excluídos. Ao contrário de Antonio Cândido, que apresenta a malandragem como fio condutor das relações entre todas camadas da sociedade, a dialética da marginalidade mal se aplica às camadas abastadas como discurso. Rocha (2004), no entanto, faz uma referência ao discurso de personagens pertencentes a uma classe social que representa um contraponto a condição de favelados no filme Cidade de Deus: o episódio da conversa entre Buscapé e a jornalista que publicou suas fotos. A fotos eram do bando de Zé Pequeno, e Buscapé acreditava que por terem sido publicadas no jornal, seria condenado a morte pelo traficante. Para Castro Rocha, é a cena mais violenta do filme. A falta de preocupação da equipe com as conseqüências de seu ato e a negociação com o adolescente sobre o ocorrido no tom “você sabe com quem está falando” o infantilizam e silenciam. Além disso, remetem ao universo no qual vale a regra de que a ‘pessoa’ vale mais do o ‘indivíduo’, numa referência ao estudo desenvolvido por Roberto Damatta em Carnavais Malandros e Heróis. Nesse livro, Damatta (1983) observa a condição que faz com que nas relações sociais brasileira a pessoa, e seus relacionamentos, portanto ‘pessoais’ valham mais do que os

direitos ‘individuais’ que a lei deveria garantir aos indivíduos. Intrinsecamente relacionada a essa linha de interpretação está a famosa frase que volta e meia aparece no cotidiano do brasileiro: “Você sabe com quem está falando?”

O narrador infantil apara as arestas da postura de confronto, assim como a dialética da ordem e da desordem exposta por Cândido (1993). Não fica claro que parte do discurso da dialética da marginalidade cabe a elite sob o ponto de vista de discurso – há, no entanto, referências que a associem ao discurso malandro: a elite parece sempre produzir o discurso conciliador, evidenciando a crueldade da harmonia forçada.

Ao contrário de Cândido (1993), que evidencia com a dialética da malandragem um aspecto geral da sociedade brasileira, a dialética da marginalidade é antítese da malandragem como representação das elites. Se em *Memórias de um Sargento de Milícias* a malandragem era a costura entre as camadas sociais, na conciliadora harmonia da malandragem, a dialética da marginalidade, representada simbolicamente pela violência dos excluídos pela sociedade, atribui a elite a permanência nos padrões de discurso da dialética da malandragem. As classes altas, para Castro Rocha, ainda dialogam na base da conciliação na sua representação simbólica, enquanto apenas as camadas pobres reagem com postura de confronto, de violência.

A elite paira na dialética da marginalidade como uma iminência parda, sem rosto, impessoal. Enquanto o discurso das classes mais pobres é analisado e questionado em variados aspectos (Castro Rocha questiona até mesmo que direito acadêmicos intelectuais teriam em questionar e explorar a temática da favela e da exclusão social), as outras classes que concentram a renda, e que fazem parte de toda polvorosa do confronto e da violência não recebem um olhar mais atento – o que poderia ser entendido como uma exclusão às avessas. A permanência da representação do discurso das elites exclusivamente no campo da dialética da malandragem não contempla a possibilidade de haver um discurso novo em contrapartida ao discurso do excluído.

Entretanto, implicitamente, há um julgamento claro do efeito desta exclusão exercida pela concentração de renda. Esta concentração de renda é acionada por pessoas de carne e osso, assim como os personagens mencionados por Castro Rocha para pontuar a Dialética da Marginalidade – tanto produtores de textos culturais quanto os personagens dos filmes e livros analisados.

Minha intenção é um olhar mais atento a todas representações dos grupos sociais brasileiros em *Cidade de Deus*, através dos personagens e elementos de linguagem. Como o foco da discussão é a interpretação do modo de ser do brasileiro em *Cidade de Deus*, pretendo aprofundar o estudo de Castro Rocha e, principalmente identificar nos personagens e na narrativa de *Cidade de Deus* sinais da Dialética da Marginalidade, tais como do fenômeno da administração da própria imagem pelo excluído, representado nos personagens, e em que termos as diferentes classes sociais manifestam seu discurso de exclusão.

Essa leitura busca reconhecer em que pontos a representação da Dialética da Marginalidade manifesta-se no filme *Cidade de Deus*, em suas representações simbólicas: uma tentativa de reflexão sobre o papel que cada peça da sociedade desempenha nesse diálogo. Principalmente porque a elite no filme *Cidade de Deus* é observada no ensaio de Castro pelo viés da malandragem – e a questão é se mesmo para as elites o modelo da malandragem como expressão de harmonia ainda é suficiente. Há uma ênfase na via conciliadora para representação da elite, e do confronto e ruptura como reação do povo da favela. Até que ponto a elite pode realmente ser concebida como coadjuvante nessa dinâmica, e a reflexão sobre indícios desta representação no filme *Cidade de Deus* são questões que pretendo abordar. Revisitar personagens, como representações de um imaginário da identidade brasileira, refletir sobre seu papel nas dialéticas abordadas: a do malandro e a do marginal.

A costura da malandragem é facilmente visualizada na sociedade brasileira em diversos grupos sociais, mas ainda há que explorar essa idéia de exclusão “fora da favela”.

Como foi observado por Cândido, “[...] suprimindo o escravo e a realeza, Manuel Antonio excluiu da narrativa o trabalho e os controles de mando” (CANDIDO, 1993, p. 45). Assim, Manuel de Almeida excursionou por uma classe que hoje poderia ser comparada a classe média, que vive a dialética da ordem e da desordem. Embora Manuel de Almeida não tenha contemplado um ampla representação de classes, Cândido ressaltou a universalidade de seus arquétipos, que abrange as relações humanas de uma forma geral (CANDIDO, 1993, p. 36). Castro Rocha não deixa claro até que ponto a o discurso da exclusão dos personagens citados em seu ensaio é universalizador. A penetração dessa forma de mediação através da exclusão e do confronto é bem trabalhada na periferia, que parece ser a única camada da sociedade capaz de

desempenhar no plano simbólico algum tipo de manifestação vinculado a relações humanas. Castro Rocha, ao contrário Cândido, não chega a um modelo universalizador do confronto, apesar de sugerir que, ao menos, parcialmente, a dialética da marginalidade poderia já estar suplantando a dialética da marginalidade.

Memórias de um Sargento de Milícias e o filme Cidade de Deus contemplam realidades complementares da identidade brasileira: da mesma forma que Manuel de Almeida exclui os tipos provenientes do setor escravizado da sociedade, bem como as classes dirigentes, o universo de Cidade de Deus centraliza seu foco na periferia social e econômica da sociedade brasileira. Entretanto, Manuel de Almeida, assim como Fernando Meirelles, permitem um breve contato com o seu oposto social. Esses vislumbres de outras classes sociais podem ser ilustrados em Memórias pelo episódio em que Leonardo Pataca procura um curandeiro mestiço, numa referência a um personagem proveniente da camada escravizada da sociedade. Já em Cidade de Deus, algumas ocorrências de manifestações de outros grupos sociais são encontradas nas relações de Buscapé com os cocotas, ou de Bené com o cocota Thiago e com sua namoradina Angélica, “filha de militar”.

Há duas searas que parecem ser abordadas de maneira diferenciada: uma é a produção cultural em si, ou seus autores, vistos sob o ponto de vista social – os detentores do discurso. A outra é a sua representação, encabeçada pelo personagem Zé Pequeno.

Castro Rocha dedica parte de seu estudo à comparação entre o original literário Cidade de Deus de Paulo Lins e sua versão cinematográfica, dirigida por Fernando Meirelles. Aponta Buscapé como um legítimo representante da infantilização do discurso marginal lançado em livro por Paulo Lins. Os discursos dos narradores também participam da batalha simbólica entre malandragem e marginalidade. Castro Rocha destaca o perfil do adolescente bom moço do personagem Buscapé em oposição ao narrador do livro de Paulo Lins, que é apresentado forma difusa no livro. Eles próprios representam perfis adequados para veicular, respectivamente, a conciliação da malandragem, e o confronto da marginalidade.

Para Rocha (2004) o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso. Nessa afirmação fica fácil identificar a resposta violenta que poderia estar dando novos tons a identidade e a dinâmica de interação social no Brasil. Mas e a participação do seu oposto? Como é representada? É bastante óbvio identificar quem é o parceiro

complementar desta dialética, e até concordar que fica bem claro que a mal distribuição de renda na sociedade é o gatilho que dispara réplica de confronto. Mas em Cidade de Deus, quem está do outro do lado do telefone sem fio, continua respondendo exclusivamente com o tom da conciliação inerente à malandragem? Castro Rocha pondera:

Entretanto, isso não é considerar meramente as contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que age como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável absorção no pólo convencionalmente positivo dos moradores das favelas e periferias urbanas (ROCHA, 2004 a, p. 32).

As noções de confronto e ruptura são a tônica da marginalidade em oposição à malandragem e seu aspecto conciliador. Assim, o livro Cidade de Deus é considerado uma expressão cultural da dialética da marginalidade, uma vez que tem um discurso que dá voz ao excluído, e principalmente porque atende a um critério observado por Rocha (2004): neste livro há uma definição da própria imagem feita por um excluído. Castro Rocha observa que o livro Cidade de Deus de Paulo Lins, autor que “define sua própria imagem”, foi gradativamente infantilizado em suas versões cinematográficas e posteriormente televisivas – o distanciamento do narrador adolescente Buscapé na versão cinematográfica, que possibilitou o viés cômico em algumas situações e atenuou o impacto da violência. Na série televisiva Cidade dos Homens, criada pela mesma equipe que fez o filme, os narradores são crianças, o que distancia ainda mais o foco narrativo da possibilidade de discussão de assuntos mais pertinentes:

E os clichês foram servidos sem escrúpulo, incluindo a representação de moças da favela, que na praia oferecem-se tanto a estrangeiros ... quanto a jovens de classe média, cuja aparência promete possíveis benefícios econômicos ... Difícil não se incomodar com um tratamento tão estereotipado e ofensivo. Ou será que se trata de evitar a discussão sobre o problema grave das favelas dominadas pelo narcotráfico por meio da exotização do próximo, demasiadamente próximo? (ROCHA, 2004, p. 2).

Já que estamos tratando de estereótipos do brasileiro, é interessante observar os pontos de intersecção entre essas noções com o malandro clássico brasileiro: Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, gerado dentro do espírito de ruptura do Modernismo valeu-se principalmente do discurso moderador e conciliador do malandro

em sua saga. É fato que a busca por uma identidade brasileira já contava com a noção de antropofagia, de digestão e metabolização do que fosse nutritivo e excreção do que não servisse pra nosso organismo. A evidência de produção de discursos que, sob o ponto de vista de Castro Rocha (2004), são capazes de administrar sua própria imagem, sua própria identidade é reforçada. Se o Modernismo foi uma tentativa de leitura da identidade brasileira através da antropofagia, de um meio conciliador, feita por intelectuais provenientes das classes abastadas, a dialética da marginalidade apresenta pelo menos uma característica diferenciada: a ruptura com outras representações é mais evidente, dado que os autores que dão voz a maior parcela da população brasileira são provenientes do universo que descrevem.

Da mesma forma que Candido (1993) observou uma estrutura de modo de relacionamento da sociedade em um grupo social específico contemplado em Memórias de um Sargento de Milícias, há uma estrutura passível de ser estendida ao modo social do Brasil na Dialética da Marginalidade – aprofundar esse tema em grupos não contemplados é parte dessa discussão.

Castro Rocha tenta em diversas oportunidades esclarecer que da mesma forma de condena a celebração da malandragem, já de antemão pretende evitar o oba-oba em torno da figura do marginal: “Mas evitemos repetir o equívoco de idealizar o marginal, recuperando anacronicamente o motivo de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói” ou o movimento dos poetas marginais da década de 70. Pelo contrário, deve-se ressaltar a ambigüidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente.

3.1 Da dialética da ordem e da desordem à ordem do discurso

É interessante observar a relação íntima entre a *Dialética da Marginalidade* e *A Ordem do Discurso* de Foucault (1970). Embora para a presente discussão o que interesse sejam as representações do modo de ser brasileiro, e não uma interpretação social ou antropológica do estereótipo nacional, a discussão sobre os caminhos percorridos por Castro Rocha são importantes para a compreensão de como o autor chegou a dialética da marginalidade. O fenômeno que coloca o excluído como portador de sua própria palavra identificado por Rocha adquire importância por expressar de uma maneira diferente as relações entre as camadas da sociedade, um olhar que não permite mais o filtro condescendente da dialética da malandragem, que pondera a desigualdade social em seu discurso. O fim do ‘Brasil idílico’ é visto por Rocha (2004) como uma revelação da leitura do excluído pelo excluído. E esse novo dado atribuído a imagem do brasileiro encontra eco também no filme *Cidade de Deus*, embora não faça parte da dialética da marginalidade como ‘movimento cultural’. Os interditos no discurso de Zé Pequeno serão observados sob o ponto de vista da marginalidade – o personagem pode falar sobre o confronto em qualquer circunstância, sob qualquer aspecto do tema? Esses são alguns dos interditos, ou procedimentos de exclusão pertinentes ao jogo de poder e desejo do discurso. Concordando com a análise feita por Rocha sobre o filme, não há como negar o viés maniqueísta do filme, como veremos na análise do filme. Zé Pequeno apresenta em seu discurso traços do discurso do louco, que serão aprofundando mais adiante, através de uma reflexão sobre elementos vinculados a fala do personagem.

4 REFLEXÕES SOBRE O FILME *CIDADE DE DEUS*

O filme *Cidade de Deus* conta a história da evolução do crime de uma favela do Rio de Janeiro e dos personagens envolvidos na sua condução nas décadas de 60 e 70. O narrador é um adolescente, um jovem brasileiro que, quase que invariavelmente, atua como coadjuvante nas principais ações desencadeadas no filme. Sua relação com a narrativa é intermediada pelo seu objeto de desejo: a câmera fotográfica, que vê pela primeira vez justamente durante o registro jornalístico da morte de um dos primeiros “bandidos” da *Cidade de Deus*. A fotografia também acaba sendo um reflexo desse traço de passividade da personagem: Buscapé observa tudo pelo filtro de sua câmera – num lugar onde a tendência é disparar armas de fogo, Buscapé dispara o obturador de sua câmera. O filtro entre Buscapé e os objetos de suas fotos é uma metáfora quase perfeita da sua relação com o mundo que o cerca: o resultado do contato que tem com a sua realidade na favela é silencioso e contundente, como as imagens de fotos podem ser.

Buscapé é um personagem que observa as mudanças no poder da *Cidade de Deus*, e está sempre presente nos momentos decisivos da história, pelos quais acaba sendo involuntariamente dragado pelo mais puro acaso. Seu desfecho é simbólico – deve decidir entre duas fotos, e diante da possibilidade de colocar-se em risco, Buscapé opta pela foto que considera menos importante, mas que não lhe causará problemas. Na primeira foto, o que se vê é o cadáver de Zé Pequeno, com o rosto cravejado de balas. É suficiente dramática, mas não é uma imagem conclusiva, que denuncie a história subjacente das relações da ordem com a desordem da favela (numa referência aos pólos opostos observados por Candido). A segunda é um flagrante da polícia recebendo dinheiro de Zé Pequeno, para libertá-lo, minutos antes de o traficante ser executado pela turma de bandidos mirins da Caixa Baixa. Ao analisar o impacto que cada foto pode causar, Buscapé tem a clara noção de que a imagem que capta o exato momento em que os policiais estão sendo subornados pelo traficante renderia “até capa de revista”, mas tamanho estardalhaço também poderia colocar a polícia irremediavelmente na sua cola. A foto do cadáver, por outro lado, é sangrenta o bastante para ser publicada, e não vem com a agravante de revés iminente da anterior. O fotógrafo, por fim, acaba optando por não desafiar a polícia.

Buscapé, no entanto, não é um títere, um simples personagem manipulado pelos mais fortes. Não é um iludido nem um ingênuo. Por estar a par de tudo que acontece em Cidade de Deus, e perceber sua impotência diante dos seus dois principais opositores, sintetizados pela dinâmica entre polícia e ladrão, Buscapé acaba escolhendo não escolher, abrindo mão de alterar a rota do destino, mantendo-se neutro por opção. Buscapé não é um manobrado, ele apenas não vislumbra outra opção.

Essa característica implícita ao personagem em diversos momentos do filme, do confronto adiado, evitado, é uma herança dos traços do malandro, principalmente se o pensarmos em oposição ao herói clássico descrito por Joseph Campbell (1990). Sob o ponto de vista da narrativa da personagem, Buscapé parte de uma trajetória que poderia render um desdobramento heróico. Sua origem preenche os requisitos do padrão subjacente das histórias de herói: é uma personagem humilde, uma pessoa comum, e ainda criança passa pelo primeiro momento de confronto com aquele que viria ser uma espécie de opositor em seu caminho – Zé Pequeno criança, ainda respondendo pelo nome de Dadinho. Dadinho é responsável pela morte do irmão de Buscapé, a quem executa a queima-roupa após uma discussão na favela. Campbell (1990) observa que a noção de herói sempre está ligada a um indivíduo que parte em busca de ação ao identificar algum tipo de chamado à aventura. O resultado dessa aventura trará um benefício ao mundo de onde vem. Vingiar a morte do irmão, eliminando o bandido mais temido de Cidade de Deus, não é, no entanto, um chamado à aventura ao qual Buscapé responde. O chamado à aventura é um dos pontos de transformação do herói: Esse primeiro estágio da jornada mitológica – que denominamos aqui ‘o chamado da aventura’ – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região de tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas (...) Os exemplos podem ser multiplicados, ad infinitum, vindos de todos os cantos do planeta” (CAMPBELL, 1990, p. 66).

Em diversos momentos do roteiro do filme Buscapé é posto face a face com situações que lhe colocam no limite do “despertar do eu”, com situações nas quais o personagem é convidado pelo destino a sair da reclusão e da inércia para enfrentar seus problemas, em um contexto desconhecido. E Buscapé não é um personagem atormentado exclusivamente por Zé Pequeno – há outros momentos em que Buscapé parece ter o desafio adequado ao padrão heróico para virar a mesa. Um deles é

protagonizado pelo gerente do supermercado em que trabalha, por exemplo. Ele acusa Buscapé injustamente de estar acobertando roubos no supermercado, e Buscapé simplesmente não reage, sua postura nessa cena é um retrato da impotência da personagem. A cena é filmada a distância, não se enxerga a expressão facial do garoto, apenas seu vulto de cabeça baixa. Esse afastamento do ponto de vista causa mais do que a sensação de um olhar constrangido do espectador, evita também o envolvimento emocional, impedindo assim que aquele momento do personagem provoque algum tipo de identificação com a platéia. Buscapé acata a decisão, indignado, mas sem manifestar-se. Temos certeza da sua indignação somente porque o ouvimos narrando o episódio. Tais atitudes deflagradas na narrativa de Buscapé são uma alusão ao perfil do personagem, que constantemente é impelido a evitar confronto. Mas ao contrário do malandro, que concilia as situações na sua vida balançando os pólos da ordem e da desordem, divertindo-se com a própria astúcia, a ausência de enfrentamento em Buscapé é uma reação natural, de impotência, de quem está acostumado a não reagir. E a “vida de otário”, legenda que acompanha sua incursão na esfera do trabalho formal, acaba sintetizando essa condição: ao ser demitido injustamente, Buscapé também reage ‘não reagindo’. Ele não acredita que possa conseguir algum desdobramento positivo através de uma manobra malandra – ele simplesmente não é ingênuo o suficiente para perder seu tempo com uma estrutura sabidamente mais poderosa do que qualquer jeitinho ou confronto.

Há, no entanto, uma situação na qual Buscapé chega mais perto de uma reação heróica aos chamados a aventura que a vida lhe apresenta. Quando decide sair da Cidade de Deus, Buscapé consegue trabalho em um jornal – que curiosamente chama-se “Jornal do Brasil”. Uma seqüência de fatores faz com que uma repórter - do jornal no qual Buscapé é apenas entregador – apodere-se de fotos do bando de Zé Pequeno tiradas pelo adolescente. As fotos acabam sendo publicadas sem o conhecimento de Buscapé, que indignado, invade a redação e demanda explicações sobre a atitude, que poderia levá-lo a uma sentença de morte na Cidade de Deus. A cena é extremamente tensa. Ao entrar na redação do jornal, o que vemos é algo semelhante ao ponto de vista de um paciente que entra deitado em uma maca na emergência de um hospital: a luzes do teto claro do corredor passando em alta velocidade. No entanto, um pouco de conversa, a oferta de um pouco de dinheiro e de um estágio como fotógrafo - sonho de infância da

personagem, acabam o desarmando e posteriormente inclusive transformando a repórter responsável pelo episódio na sua primeira parceira sexual.

Se Buscapé fosse um herói clássico, poderíamos esperar um discurso inflamado e uma busca por justiça infinita após o uso indevido do material produzido por ele. Os jornalistas, que intermedeiam a discussão em torno da situação que formou, proclamam ao final: “Aí, Buscapé, fez a escolha certa”, deixando implícito que consideravam haver outras possibilidades para o jovem. Se Buscapé fosse um malandro clássico, teria prazer em criativamente aplicar sua astúcia para angariar mais e mais benefícios da situação. Mas Buscapé é um rapazinho com poucas esperanças e muito desejo de sair da Cidade de Deus. Buscapé também tem consciência de até onde pode ir. É interessante observar que a justificativa dada pela repórter para tal ação é muito razoável: as fotos haviam sido achadas no laboratório de revelação do jornal, e ninguém havia reclamado autoria até o momento da impressão do jornal. Ora, as fotos estavam disponíveis nas dependências do jornal porque Buscapé havia pedido ao funcionário do laboratório que as revelasse, valendo-se de sua relação pessoal com o rapaz, que também era morador da Cidade de Deus. Essa é a dinâmica entre pessoa e indivíduo estabelecida por Roberto Damatta (1983) a partir da *Dialética da Malandragem* de Candido no seu livro *Carnavais, Malandros e Heróis*. Por ter relações pessoais com o responsável pela revelação de fotos, Buscapé passa da condição de um mero “indivíduo”, de mais um entregador, que teoricamente não teria acesso a tal serviço, para a condição de camarada bem relacionado, apto a receber um favor em virtude do seu relacionamento pessoal. Assim, vemos Buscapé inserido em uma teia de camaradagem típica da dialética da malandragem, na qual pode avançar a fronteira das regras estabelecidas. Não sabemos se Buscapé acaba optando por revelar as fotos no jornal para economizar o dinheiro que lhe foi dado por Zé Pequeno, para evitar que as fotos fossem vistas por desconhecidos em um laboratório comercial, ou se foi somente por praticidade. Mas o que é fácil concluir é que o favor prestado pelo amigo da Cidade de Deus não fazia parte da cartilha – tanto que o pedido só foi atendido após um fotógrafo importante do jornal ouvir a conversa e permitir encaixar o rolo de filme de Buscapé no seu no tanque para revelação. Contudo, ao utilizar subterfúgios da alçada do malandro típico, Buscapé acaba se dando mal, ao contrário do desfecho esperado para o clássico astuto brasileiro.

Para Antônio Cândido, o malandro diferencia-se de outros personagens similares da literatura ocidental (nesse caso, o pícaro) por, entre outras razões, não aprender com

sua experiência, não levar uma lição. Além disso, o malandro não é fruto de um choque áspero com a realidade. O malandro nasce malandro. Buscapé não é um personagem que apresente esse amor pelo jogo do balanço entre ordem e desordem em si, e tampouco uma astúcia inata. Mas há alguns traços no personagem que se encaixam muito bem nos meandros da dialética da malandragem, principalmente se observarmos em seu perfil a permanente intenção de conciliar as situações – ou a ausência de intenção de confronto. Mas Buscapé não chega a ser um malandro como Leonardo Filho de Memórias de um Sargento de Milícias, que vive e diverte-se com a malandragem:

[...] Leonardo Pataca pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando tem por finalidade safá-lo de uma enrascada, manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução. (CÂNDIDO, 1993, p. 26).

Assim como os outros moradores de Cidade de Deus, ele é mais um a sofrer entre traficantes e policiais na Cidade de Deus. Buscapé ainda é retratado como um adolescente que vai à escola, tem família, pai que trabalha, ou seja, a representação do brasileiro em busca do pólo da ordem. Buscapé tem como tônica de sua personalidade uma certa passividade mesclada com a impotência diante das circunstâncias que o cercam – ao personagem não falta a intenção de mudar, mas falta a efetividade nas suas atitudes. Cândido atribui à aderência aos fatos, a essa “casualidade externa” a submissão da personagem malandro a condição de títere (CÂNDIDO, 1993, p. 23). Mais uma vez Buscapé não se encaixa. Não é exatamente um personagem a deriva do destino, levado pela sorte - ele é um personagem que, ao contrário do malandro típico, tem planos e sonhos. Quer ser fotógrafo e para isso decide trabalhar para comprar uma máquina fotográfica. Decepcionado por ser demitido antes de conseguir economizar o suficiente para aquisição do seu objeto de desejo, tenta sair da “vida de otário” e em três ocasiões diferentes, aventurando-se a levar a cabo assaltos que acabam não resultando em nada, pois Buscapé acaba identificando-se com as suas vítimas, e de alguma forma envolvendo-se emocionalmente com elas. Mesmo que Buscapé acabe participando de momentos decisivos para história de Cidade de Deus por mero acaso isso não faz dele um títere. Ele é muito mais o estereótipo do brasileiro impotente diante do mundo que o cerca do que de um *bom vivant* conduzido pela imprevisibilidade do próprio destino. Buscapé, ainda criança, em conversa com o amigo Barbantinho, explica que não quer

ser bandido nem policial porque tem “medo de levar tiro”. E ironicamente, é uma constante na sua vida encontrar-se em situações nas quais vê-se acuado por estes dois inimigos seus. Sua história dentro do filme é pontuada por essa condição: Na sua primeira aparição no filme há uma metáfora clara da sua condição: está literalmente cercado de ambos lados pela polícia e bandidos.

Castro Rocha (2004) afirma, quase em tom de advertência, que celebrar a malandragem é esquecer que todo malandro precisa de um otário que o sustente para poder acordar ao meio-dia. A ingenuidade do otário sempre foi escada para que os personagens malandros desenvolvessem toda sua astúcia. Buscapé não é malandro, não é herói, não é marginal. Ele é um excluído, mas não um otário. Ele tem plena consciência de sua impotência.

Um momento que ilustra bem a consciência que o personagem tem de sua situação e de sua própria impotência é uma cena que se passa na “Boca dos Apês”. Buscapé vai até o lugar buscar um baseado com o traficante que havia sido seu colega de escola. Zé Pequeno decide ir até lá na mesma hora para tomar a ponto de tráfico. No meio da confusão entre os dois traficantes, Buscapé percebe que há uma arma a seu alcance, e que ninguém lhe observava naquele momento. Em sua narração do acontecido, Buscapé conclui: “[...] o certo era aproveitar aquela chance para vingar a morte do meu irmão”. E percebe, simultaneamente, o que havia de heróico e de impraticável naquela vingança que nunca aconteceu.

Vale lembrar também que Buscapé é a personagem que mais tem contato com o mundo fora da Cidade de Deus. Ele vai à escola, tem amigos da classe média carioca, arranja um emprego no supermercado fora da Cidade de Deus, é convidado para fotografar para um grande jornal carioca, se envolve sexualmente com uma jornalista que nunca entrou na Cidade de Deus. E em alguns momentos de contato com o Asfalto, Buscapé transcende a limitação da sua condição de excluído social. Nessa aparente harmonia entre personagens de diferentes origens encontramos outro traço da dialética da ordem e da desordem – o “sistema de relações dos personagens” (CÂNDIDO, 1993, p. 36). Principalmente na sua relação com o grupo social denominado “Cocotas” pelo próprio Buscapé. As relações entre os jovens do Asfalto e da Favela se dão num tom de harmonia, num evidente sintoma da representação do brasileiro inspirado nas mesmas condições que inspiraram a Dialética da Malandragem de Antônio Cândido. Buscapé se auto proclama inclusive “fotógrafo oficial dos Cocotas”. Os Cocotas e os favelados

pegam praia juntos, vão à mesma festa, costuram um relacionamento no qual Maomé e a Montanha vêm e vão um ao outro. Não há rechaço entre esses grupos, embora a sua base de relacionamento seja exclusivamente social (não contempla, por exemplo, relações profissionais, religiosas ou de qualquer outro tipo). Buscapé vale-se de sua ampla fonte informação sobre drogas na Cidade de Deus para intermediar a compra de um baseado, na tentativa de conquistar uma Cocota. Conciliando dois mundos que são estranhos um ao outro, vai direto à boca de fumo de um dos líderes do tráfico buscar droga. Essa harmonia é dotada de características da alegoria do malandro, que usa seu discurso para obter benefícios para si mesmo, especialmente no âmbito das relações humanas tomadas em conjunto. Assim como Leonardo Filho é conduzido a um desfecho no qual o personagem possa ser “[...] finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo” (CÂNDIDO, 1993, p. 37), Buscapé parece seguir o mesmo caminho, encontrando na ordem do emprego formal do Jornal uma forma de dar vazão a seu desejo de fotografar – o que é uma metáfora bem óbvia, no contexto em que foi inserida, acerca da consciência que a personagem tem de sua condição, de sua vontade de expressar-se embora pela eleição de meios harmônicos, em contraposição aos adotados por outros personagens como por exemplo, Zé Pequeno. Esse desejo por integrar o pólo positivo da ordem também é um sintoma do seu desejo de sair da sua condição de excluído. Quando é orientado pelo irmão, um dos ladrões mal-sucedidos do Trio Ternura, a continuar estudando, Buscapé confessa: “Só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força”. Mas em outra passagem, onde apenas escutamos sua narração em off, complementa: “Nunca tive coragem de seguir meu irmão”, numa alusão a Dadinho, o Zé Pequeno criança, que costumava acompanhar o trio em suas ações. Essa “falta de coragem” é mais um indicador da consciência que Buscapé tem de sua impotência e vulnerabilidade no universo em que vive.

4.1 O isolamento como expressão de exclusão

A harmonia presente nas relações entre diferentes classes sociais, entretanto, apresenta alguns momentos de tensão: na primeira parte do filme, quando a polícia vai à caça do “Trio Ternura”, o grupo responsável pelo assalto ao motel, entra na favela sem dó nem piedade. Todos moradores são tratados como potenciais suspeitos. Mas é justamente no discurso de um dos policiais que isso fica mais claro: Quando questionado por um colega de profissão sobre um possível acordo com os ladrões, o policial sentencia: “[...] meu negócio é passar o rodo nesses caras”. Se ambos acabassem concordando em exigir uma parte do dinheiro obtido no roubo ao motel como medida para desistir a prisão dos bandidos, estariam somente reforçando a imagem da conciliação que está cristalizada na representação dos brasileiros pela malandragem. Mas o tom de confronto do discurso dos policiais aponta para a dialética da marginalidade, de Castro Rocha: o estereótipo brasileiro que demonstra estar pouco propenso ao diálogo e a conciliação. Não há espaço para conciliação no seu discurso. Seu objetivo é encerrar a questão pela ruptura da situação, pela eliminação do problema.

Em outros fragmentos de discurso provenientes dos setores estabelecidos fora da Cidade de Deus, observa-se mais uma nuance do discurso de exclusão vindo dos representantes do “mundo dos incluídos”: Quando a polícia encontra um corpo de mulher nas imediações da Cidade de Deus, o policial conclui: “[...] o animal que fez isso só pode ter vindo da Cidade de Deus”. Buscapé também sente o discurso da exclusão ao ser demitido “A gente dá oportunidade para essa gente da Cidade de Deus, e eles não dão valor nenhum”. A tensão entre as diferentes camadas sociais paira no discurso da polícia – mas é polarizado. O discurso textualmente agressivo é direcionado aos moradores da Cidade de Deus. No discurso dos personagens de Cidade de Deus, poucas vezes é manifestada explicitamente algum tipo de crítica em relação a outros setores da sociedade, sejam eles governo, classes sociais abastadas, políticos, empresários, juristas, enfim, grupos que não residam na favela. A raiva verbalizada pelos moradores da Cidade de Deus é na maioria das vezes direcionada aos próprios “vizinhos” da Cidade de Deus. O isolamento da favela se reflete também na ausência desse discurso de descontentamento, de qualquer menção textual clara a quem não faça parte da Cidade de Deus.

A polícia é o elo mais freqüente entre os moradores de Cidade de Deus e o Asfalto. Em algumas cenas vemos alguns dos representantes do mundo do asfalto que são superficialmente retratados no filme: um carro dirigido por um funcionário da COHAB, um caminhão de gás, alguns tratores que dão conta da abertura de vielas na favela, por exemplo. Mas essas representações não são suficientes para impedir que os pólos mais representativos dos extremos do abismo social apontado pelo filme sejam encarnados pela dobradinha polícia e ladrão. A polícia, nesse caso, assume a condição de porta-voz do outro lado da periferia, da gente do asfalto, o que reforça a sugestão da presença de uma iminência parda, que algumas vezes é associada a opinião pública, outras a algo inominável, responsável pela demanda de tudo que pode e não pode acontecer naquele recorte espacial e histórico. E é nessa ausência velada que mais sente-se o poder do dominante, de um grupo da população que determina o discurso para que a polícia o reproduza, profundamente imerso no universo onde é difícil reconhecer as fronteiras entre ordem e desordem. Os representantes da ordem, ou nesse caso, os policiais, participam de um significativo intercâmbio de práticas ora vinculadas ao pólo positivo, ora vinculadas ao pólo negativo da ordem e desordem. Formalmente, a polícia representa a ordem, mas é ao líder do tráfico a quem é incumbida pela comunidade a tarefa de organizar a rotina da favela, reprimindo conflitos, garantindo segurança, e até mesmo renda. Essa ausência pode ser vista como uma alegoria da status de alguns grupos sociais no Brasil, que realmente não são representados por estarem vinculados, no imaginário brasileiro, à condição de intocáveis, de inimputáveis. Eles simplesmente não constam na dinâmica de Cidade de Deus, na batalha simbólica entre polícia, ladrão e gente da favela. É uma forma metafórica de expressar a exclusão entre os dois mundos. O mundo da elite é apenas entrevisto durante a narrativa.

Há, no entanto, uma referência clara à existência da elite, e ela manifesta-se no âmbito da cadeia comercial da droga: a favela vende e a elite compra. A escolha da droga como elo entre a favela e o asfalto é uma metáfora da linha tênue entre dominantes e dominados: um dos personagens, Thiago, um adolescente de classe média, ao tentar sem sucesso obter drogas na Cidade de Deus, enuncia: “tá vendo, os caras viciam a gente e depois ficam entocados com a porra do pó”. Importante lembrar que esse personagem vem diretamente do grupo dos “Cocotas”, e acaba invertendo a relação óbvia entre elite e excluídos. Esse discurso é apenas um fragmento, uma sugestão de uma possível faceta da inversão de poderes resultantes do tráfico de drogas. É como se a

droga e a mídia fossem pontes que interligam dois universos que se retro-alimentam. A droga é um artigo de grande procura porque há alguém do outro lado da Cidade de Deus que a consoma. E é em volta do consumo e comércio da droga a única manifestação clara e textual da existência de uma elite no filme, chamada pelo narrador de “playboyzada”. Buscapé chama a atenção para o fato de Zé Pequeno ter tamanho poder e pulso firme na administração do dia-a-dia da favela que Cidade de Deus passou a ser um lugar seguro para que consumidores da classe alta entrem sem medo de violência, numa referência à capacidade do traficante para estabelecer a ordem na favela.

Os problemas decorrentes do tráfico acabam sendo expurgados por reportagens jornalísticas. A imagem monstruosa construída pela imprensa para Zé Pequeno é o outro lado da moeda das relações entre representantes de extremos de uma sociedade que mais ou menos explicitamente acaba enveredando para a mesma linha discursiva: o discurso da exclusão. Zé Pequeno é excluído da sociedade de bem pela mídia que o vende como monstro; a sociedade de bem é excluída do discurso de Zé Pequeno pela sua ausência de representação. É importante relevar que os mecanismos de exclusão em Cidade de Deus são muito peculiares. As representações das classes sociais são apenas entrevistas na estrutura do filme, que não empenha-se em demarcar esses terrenos. É preciso um olhar mais atento para identificar as manifestações fragmentadas de um possível embate no discurso das diferentes classes sociais. A exclusão está na sensação de isolamento da Cidade de Deus em relação ao resto da sociedade. Como Buscapé menciona no início do filme: “A Cidade de Deus fica muito longe dos cartões postais do Rio de Janeiro”. E no decorrer do filme, muito pouco se vê do Rio de Janeiro turístico, que poderia estabelecer um contraponto em relação à miséria de Cidade de Deus.

Buscapé é o personagem que ainda encontra alguma herança da harmonia propiciada pela dialética da ordem e da desordem no seu convívio com personagens provenientes de outra classe social. E como não pudesse ser diferente, a conciliação é a tônica desses relacionamentos, tanto nos acordos oferecidos pelos jornalistas ao jovem quanto na relação de provedor de drogas que estabelece com os “Cocotas”.

Zé Pequeno busca incluir-se a seu modo: quer ver sua foto no jornal – o que poderia ser interpretado também como um desejo de inserção na sociedade que o exclui. Mas a situação vislumbrada por Zé Pequeno ao ver seu rosto no jornal transcende uma vontade de aceitação: ao promover condições para que sua foto esteja no jornal, Zé Pequeno está manifestando também o que Castro Rocha chamou de retomada do

controle de sua própria imagem – e nesse momento, Zé Pequeno é uma representação do movimento artístico identificado pelo próprio Castro Rocha. Zé Pequeno pausa para a foto. Ele seleciona o fotógrafo, o momento, a pose, o cenário. Ele inclusive seleciona o alvo receptor de sua mensagem: os moradores e os inimigos da Cidade de Deus. A foto no jornal, no entanto, não está relacionada apenas com um desejo de aceitação. Mais do que um passaporte de entrada para admissão na sociedade, Zé Pequeno também busca é reconhecimento de seu poder, e mais do que isso, pouco se importa se alguém fora da Cidade de Deus vai tomar conhecimento: seu anseio é receber o crédito de dono da Cidade de Deus entre as pessoas que fazem a Cidade de Deus. Para Zé Pequeno a foto é um atestado de poder, e essa é uma forte razão pela qual Zé Pequeno quer estar no jornal. Ele quer ver sua foto estampada nos jornais das bancas da Cidade de Deus, ele quer que a comunidade o reconheça como líder, ele quer que seus rivais saibam que ele tem poder e por isso está no jornal. A segregação social latente no comportamento do personagem manifesta-se de forma tão clara que percebemos que ao diferente da lógica do monstro, que deseja retornar ao universo do qual foi expulso, Zé Pequeno não consegue relacionar-se com o oposto do mundo de onde veio. Não demonstra interesse em participar do círculo de poder fora da Cidade de Deus, com ares de desprezo e até de falta de um conhecimento mais profundo da outra realidade, a que sustenta seu negócio. Outros sinais de sua estranheza ao mundo fora da Cidade de Deus é sua ignorância em relação a coisas de fora da Cidade de Deus. Quando vê a foto de Mané Galinha publicada no jornal após ser preso que, naturalmente, fora tirada na delegacia, manda seu bando procurar exaustivamente uma foto sua nos jornais, sem questionar por um momento por que meio a imprensa teria uma foto sua. Outro momento é quando demonstra total desconhecimento sobre o funcionamento de uma máquina fotográfica, artigo que havia chegado a suas mãos através de um “Cocota” em troca de drogas: após pousar para uma sessão de fotos com uma máquina de filme, pede para ver as fotos, e é informado que, para tanto, antes será necessário revelá-las.

O mundo de Zé Pequeno em nenhum momento ultrapassa os limites geográficos da Favela Cidade de Deus. Na cena em que manifesta verbalmente pela primeira vez no filme o desejo de assumir o controle do lugar, seus modelos, seus ídolos, são os chefes do tráfico da favela, que reunidos em confraternização com a comunidade ostentam carros, jóias de ouro, relógios caros e mulheres. Não há referência nenhuma aos condomínios da Zona Sul carioca, nem a alguma celebridade da TV.

4.2 A despedida do malandro

Bené, seu amigo de infância e sócio nas empreitadas e assaltos que vinha praticando, tem um comportamento diferente. A começar pela Manéira como é tratado pelos outros moradores da favela: “bandido responsa”, numa alusão a sua simpatia e cordialidade. Ao contrário de Zé Pequeno, Bené manifesta interesse pelo mundo além dos limites da Cidade de Deus. Assim que começa a ganhar dinheiro com o tráfico envolve-se com a turma de cocotas na praia e inclusive namora uma das meninas. O personagem também protagoniza uma cena com Thiago, o cocota viciado em cocaína que vai às compras na favela, em que essa relação de identificação projetiva fica evidente. Em pé, lado a lado, os personagens tiram a olho suas medidas para que Thiago, o cocota que tem acesso às lojas de “roupas de marca”, possa comprar um novo guarda-roupa para Bené, a pedido do próprio traficante. Os dois adolescentes, vistos a distância em uma tomada de plano aberto, tão díspares no que diz respeito sua cor e condição social, colocam-se lado a lado, criando o impacto visual de uma imagem e seu reflexo em um espelho. A festa de despedida de Bené é um retrato das suas relações harmônicas com todos os grupos da Cidade Deus – reúne traficantes, membros da igreja, a turma do samba, os cocotas, todos estão lá. A festa é para celebrar a despedida de Bené, que vai sair da Cidade de Deus, juntar-se com a namorada cocota, morar num sítio, plantar maconha, viver o estilo hippie da juventude da classe média carioca de seu tempo. Bené deseja ser “absorvido pelo lado positivo da ordem”. Seu final, no entanto, não é feliz. É uma metáfora da morte do malandro clássico – de tão conciliador, Bené poupa a vida de Neguinho por mais de uma vez, e o Neguinho acaba sendo o responsável pela sua morte ao tentar atingir Zé Pequeno na festa de despedida do malandro responsa.

4.3 As manifestações da violência em Zé Pequeno

Há alguns episódios da narrativa em que vemos as primeiras manifestações do caráter violento de Zé Pequeno: ainda criança, é agredido moral e fisicamente por Marreco, o irmão de Buscapé que é um dos integrantes do Trio Ternura. Esses dados sobre o personagem Dadinho poderiam conduzir sua história para um desfecho típico de personagens do tipo “otário”, de sujeitos que são explorados, ridicularizados e roubados pelo malandro. No entanto, Dadinho passa a dominar a situação resolvendo seu problema com Marreco pela bala, na cena em que o assassina após ser novamente hostilizado pelo ladrão mais velho. É verdade que antes disso já havia praticado a chacina no motel, mas a presença de um adulto o encarando frontalmente na própria Cidade de Deus não o assusta, assim como as vítimas amarradas e nuas que encontrou no motel também não. Zé Pequeno evidentemente é representado como um personagem extremamente violento. Mesmo assim, a violência inerente ao personagem não segue um padrão. Em algumas situações, Zé Pequeno a usa para solucionar problemas. Em outras, Zé Pequeno simplesmente é violento por motivos fúteis, como quando se zanga e executa o comparsa que insiste em elogiar seu rival após um confronto. A violência em Zé Pequeno é linguagem – é uma forma de expressão. Mas em todas elas o que percebemos é sua intimidade com a linguagem violenta, seu prazer em praticar crueldades. A alegoria da violência desmedida parece ser justificada pelo isolamento da favela Cidade de Deus. A vertente violenta de Zé Pequeno pode ser totalmente injustificada ou resultado de uma reação extremada a algo que não está em conformidade com os valores da personagem. Um exemplo é a inveja que sente de Mané Galinha, como explica o narrador: “Zé Pequeno era feio, e Mané Galinha bonitão”. Ser bonitão ajuda a conseguir mulheres, e ter as mulheres mais desejadas da Cidade de Deus também é uma forma de poder que combina com o caráter de Zé Pequeno. Portanto, sua implicância com Mané Galinha também decorre de uma competição de poder. E para inverter a situação, Zé Pequeno usa violência. Assim como se vale dela para conseguir mulheres. Segundo nos conta o narrador, Zé Pequeno só conseguia mulheres através de exclusivamente dois meios: ou dinheiro ou força. Obviamente que o charme de Mané Galinha com as mulheres e a felicidade de Bené

com a namorada cocota acabam tornando-se extremamente incômodas: essa é uma seara na qual ele não consegue sucesso, na qual não tem poder.

Há outros momentos em que Zé Pequeno é agressivo em resposta a algum tipo de provocação - seu incômodo com a situação até pode ser compreensível, mas o troco é que é exagerado. Há dois momentos que podem ser interpretados sob esse ponto de vista. O primeiro deles é durante um diálogo entre o personagem e um de seus comparsas, já mencionado anteriormente. O rapaz discorre afobadamente sobre a perícia de Mané Galinha, descrevendo com detalhes seu talento como atirador. Fica evidente que Zé Pequeno não quer ouvir elogios ao seu principal rival, ainda mais vindos de um de seus homens de confiança. Para calar o homem, Zé Pequeno puxa o revólver e atira: “Ah, cala a boca”. Com certeza haveria formas mais razoáveis de resolver a questão. Entretanto, é justamente no exagero da reprimenda aplicada pelo traficante que se revela o que há de mais assustador no personagem. A violência como linguagem, como forma de comunicação e expressão. A violência, portanto, nos conta um pouco mais sobre o estereótipo atribuído a Zé Pequeno, do garoto de favela que chega a líder do tráfico e desenvolve a seu modo os mecanismos de poder tão familiares aos padrões capitalistas das classes altas. Essas semelhanças entre Zé Pequeno, o traficante poderoso, e os homens bem-sucedidos de fora da Cidade de Deus são claramente apontadas pelo narrador do filme. Quando Zé Pequeno domina o tráfico na favela, e ganha dinheiro rapidamente por tornar o local seguro para a “playboyzada” entrar de carro e comprar drogas, Buscapé conclui: “Se tráfico fosse legal, Zé Pequeno seria eleito o Homem do Ano”. Buscapé também compara o comércio de drogas a qualquer outro tipo de negócio, em narração acompanhada por cenas editadas em ritmo rápido, sugerindo uma associação à velocidade das máquinas das linhas de produção. A agilidade de distribuidores e vendedores da favela não deixa nada a dever se comparados à de seus duplos no mundo formal. Em alguns momentos, Zé Pequeno poderia ser o protótipo do homem bem sucedido, seus traços de caráter são uma síntese de valores que, no mundo dos incluídos, são positivos: a competitividade, o talento para negócios, a personalidade racional, fria e calculista.

Outras referências aos valores do mundo externo à Cidade Deus são lançadas pelo narrador em momentos diferentes. Ao comparar Zé Pequeno com Bené, o bandido boa praça, Buscapé estabelece a principal diferença entre os dois comerciantes informais da Cidade de Deus: “Bené pagava cerveja e dava baseado pra todo mundo,

enquanto Zé Pequeno só pensava em trabalhar. Nesse ponto, Zé Pequeno roça a imagem do monstro: a inexistência de limites, a exacerbação negativa dos valores da sociedade. Zé Pequeno é um espelho do descontrole dos valores da sociedade. Se é positivo para a sociedade brasileira dos anos 70 buscar produtividade, agilidade, aperfeiçoar canais de distribuição comerciais, Zé Pequeno é o retrato de como a obsessão cega, sem limites, para realização de tais ideais da sociedade pode ser aterrorizante.

Há um outro ponto que é comum tanto ao ensaio de Castro Rocha (2004) sobre a administração da própria imagem, através das produções marginais, quanto a idéia de representação do individualismo que no momento histórico no qual a história se passa definitivamente passa a figurar como um valor estabelecido: a valorização da personalização. Há todo um subtexto na história que flerta com a importância do nome. Buscapé, um excluído clássico, precisa responder e repetir inúmeras vezes o seu durante a história. O próprio Zé Pequeno, que o conhece desde criança, parece nunca lembrar exatamente como se chama aquele rapaz. Já Zé Pequeno anuncia seu nome antes de qualquer ação: ao chegar à casa de Mané Galinha, inclusive usa o bordão: “Você sabe com quem está falando?”, antes de ser apresentado aos brados pelos seus comparsas: “É Zé Pequeno” Ao tomar a boca de um dos traficantes no início de sua carreira como traficante, irrita-se ao percebe que o interlocutor ainda o chama pelo nome que usava quando criança: “Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno”. O nome é um artigo muito importante para o líder do tráfico de Cidade de Deus. Ele foi especialmente buscá-lo numa espécie de batismo com um pai-de-santo que lhe presenteia com uma guia de proteção e com o novo nome: “ ‘Zé Pequeno’ pra crescer, pra ser grande; você quer poder” lhe diz o homem que é uma representação da figura do mentor, cheio de elementos estéticos que potencializam sua condição de orientador, de instrutor. A começar pelo ambiente no qual Zé Pequeno o encontra, um cemitério cheio de velas, que imediatamente vincula sua imagem com poderes sobrenaturais, além de um detalhe sutil sobre sua condição: o pai-de-santo está sentado numa cadeira de rodas, como se toda sua força realmente estivesse concentrada na sua cabeça. Assim, o novo nome de Zé Pequeno ganha espaço na narrativa por estar vinculado ao divino, reforçando sua condição de superioridade, o descolando da massa. Ora, o tratamento pelo nome é um valor que também é cultuado no asfalto, aproximando-o mais da condição de espelho da sociedade que o teme. Zé Pequeno pode ser interpretado como uma imagem exacerbada dos valores da sociedade que cerca, embora não haja no filme uma referência clara

atribuindo seu comportamento ao resultado de algum tipo de violência que teria o tornado violento ou, como a palavra é usada no senso comum, um “marginal”.

Embora em muitos momentos a vertente violenta de Zé Pequeno não seja resultado de algum tipo de provocação, em alguns momentos é decorrência de uma situação que a explique (independente de qualquer julgamento moral que possa ser feito), como no episódio em que aplica um castigo ao bando da Caixa Baixa. A Caixa Baixa é uma turma de meninos que são chamados assim em uma alusão a sua baixa estatura, pois são ainda mais jovens que Zé Pequeno e Buscapé, ambos na faixa dos 18 anos. Zé Pequeno, autoridade maior da Cidade de Deus, é encarregado por um comerciante a aplicar uma punição aos garotos que assaltaram uma pequena mercearia da favela. O tom de lição de moral fica claro no discurso da personagem, que avisa à “molecada” que um deles irá servir de exemplo para nenhum outro jamais arrisque-se a praticar crimes nos limites da favela. Fora dela, Zé Pequeno não coloca nenhuma restrição. Seu objetivo é manter a polícia afastada do local, para que possa continuar tocando seus negócios sem nenhum contratempo. Para garantir que não haverá mais ações desse tipo, Zé Pequeno incumbe a um dos garotos mais jovens do seu bando a tarefa de executar um dos dois meninos da Caixa Baixa que não conseguiram escapar. Mas antes de tamanha crueldade, Zé Pequeno protagoniza uma das cenas mais violentas do filme, que realmente faz dele um bandido aterrorizante: uma cena em que fica clara sua intimidade com práticas violentas, seu conforto e prazer em ser violento. Diverte-se perguntando aos meninos onde preferem levar o tiro, no pé ou na mão. Nessa cena o enquadramento de câmera nas crianças corresponde ao ponto de vista de Zé Pequeno, o que nos coloca um pouco na sua pele, vendo os dois chorarem desesperadamente. É uma seqüência de horrores, novamente desmedida, mas em um país onde ainda é normal punir fisicamente crianças com chineladas e puxões de orelha, o que assusta é o exagero da reprimenda, e não sua motivação.

Na Cidade de Deus, matar é uma forma de expressão de poder, não apenas um ato descontrolado de raiva, ou de vingança, ou de qualquer motivação atrelada a algum tipo de sentimento. Quando Mané Galinha, logo após ter sua casa metralhada pelo bando de Zé Pequeno, atinge fatalmente um dos integrantes do bando de Zé Pequeno, membros da comunidade opinam: “matou bem, já tava na hora”. É uma relação pragmática com a vida e a morte, como um instrumento que pode tanto estar vinculado à ordem quanto à desordem, que pode ser bom ou mau. A representação da relação

franca com que a morte é tratada na favela é um indicador de que tirar uma vida é muitas vezes uma solução aceitável para resolução de problemas – ao contrário de outros setores da sociedade, nos quais matanças em guerras são dissipadas por discursos que servem para desviar o fundamento altamente prático da morte como instrumento de poder.

Mas é em uma cena em que Zé Pequeno ainda é criança, e na qual ainda responde pelo apelido de Dadinho, que encontramos um momento singular no filme sobre a questão da violência e da morte como traço de caráter do personagem. Dadinho apresenta para os bandidos da primeira geração, o Trio Ternura, um plano de assalto a um motel. Esse dado por si próprio já é particularmente interessante para revelar a silhueta da personagem que está somente começando a delinear-se – Zé Pequeno é inteligente e astuto. Mas é no desfecho do ataque que somos surpreendidos por Zé Pequeno. Na seqüência da narrativa, primeiro somos apresentados ao cenário encontrado pela polícia após a fuga do trio – uma verdadeira chacina, corpos espalhados por todos os lados, pessoas executadas em situação de impossibilidade de defesa, amarradas e algemadas. Posteriormente somos informados de que o responsável pela chacina era o menino Dadinho, que tinha dado a idéia, mas não havia participado da realização do assalto: o menino, após a fuga do trio, havia disparado contra todos, entre risadas e sem nenhuma razão. Esse não é o único momento em que não há uma motivação, por mais esdrúxula que possa parecer, para justificar os atos de violência de Zé Pequeno. Na primeira parte do filme, logo após ser rendido pelos ladrões do Trio ternura, um motorista de caminhão de gás encontra-se jogado ao chão. Já não representa nenhum tipo de ameaça, mas Dadinho, o Zé Pequeno criança, o chuta entre risadas, numa atitude que não encontra nenhuma justificativa plausível: “Zé Pequeno matou sua vontade de matar”, é a percepção do narrador sobre o episódio. Essa vontade de matar é inerente ao personagem, é sua tônica, como em uma passagem no início do filme, quando o bandido ainda é uma criança, e declara: “vocês é que se divertem e eu é que fico a toa”, ao constatar que não iria participar da ação do assalto ao motel.

Há ainda referências mais explícitas às intenções do diretor e associar o caráter de Zé Pequeno a uma espécie de inclinação muito espontânea. Através da narração de Buscapé, em um trecho que acabou não entrando na edição final do filme, o jovem diz que bastava olhar para Dadinho, Zé Pequeno na infância, para perceber que ele havia nascido para ser bandido. Essa referência acaba se fazendo presente na história somente

pelo tratamento narrativo, que joga o personagem na sua primeira intervenção na história já na condição de bandido: ao chegar ao campinho onde as outras crianças jogam futebol, Dadinho demanda a posse da bola, agredindo Buscapé com um tapa na cabeça, para logo depois perguntar o nome do menino. E ainda podemos acrescentar outro vínculo com as peculiaridades do malandro – se Leonardo Filho demonstra prazer pelo jogo da malandragem, a pratica mesmo quando não está diante de um objetivo que lhe traga algum benefício, Zé Pequeno também tem prazer em ser como é, em praticar a violência pelo jogo de poder presente nela.

4.4 Risadas de louco

O interessante é associação do riso aos momentos mais violentos da personagem. Pelo senso comum, momentos de extrema violência são extremamente estressantes, e o que se espera de um bandido violento no cinema é muita raiva e frieza. Mas Zé Pequeno ri e brinca com suas vítimas. Nesse ponto podemos fazer uma associação entre esse comportamento e o maniqueísmo do personagem. As emoções contraditórias da raiva e do riso remetem ao estado de loucura, e o discurso do louco é o discurso do excluído, o discurso de quem não merece consideração. No roteiro cinematográfico do filme, escrito por Bráulio Mantovani, a risada recebe um descrição especial, pela importância que terá como marca registrada do personagem.

Para Foucault, é no discurso onde ocorrem as manifestações de desejo e poder – e mais do que um veículo de desejo e de poder, o próprio discurso é objeto de desejo. Mas o poder de Zé Pequeno através do discurso que anuncia à comunidade “hoje vamos comer cenoura e galinha” é praticamente livre dos “interditos” estabelecidos por Foucault: Zé Pequeno fala o que bem entende sobre seus inimigos e sobre a guerra na favela, fala em qualquer lugar, para qualquer audiência, e além disso ainda tem o direito privilegiado de comentar sobre os acontecimentos: ele profere o discurso verdadeiro que, para Foucault, era aquele “pelo qual se tinha respeito e terror” (FOUCAULT, 1970, 13º parágrafo). Embora entendamos que na comunidade onde Zé Pequeno profere seu discurso estejam lá todas as circunstâncias necessárias para validá-los dentro do perfil

do discurso verdadeiro de Foucault, são outros elementos de linguagem utilizados pelo diretor que sugerem que aquela encenação nada mais é do que o discurso do louco, associado às reações díspares em relação ao teor do que está sendo dito – enquanto o bando se prepara para uma guerra, algo extremamente dramático e estressante, assiste seu líder discursar e rir copiosamente. Esse detalhe é uma forma de associação da imagem do marginal ao maniqueísmo entre o bem e o mal. Sendo louco, seu discurso que não pode ser validado, por ser emitido por alguém que não possui crédito. O discurso do louco, de acordo com Foucault, é passível de ser identificado nas palavras. Não há interditos no discurso de Zé Pequeno nessa cena – mas é na associação da fala de Zé Pequeno à loucura que encontramos outro princípio de exclusão de Foucault (1970): a partilha e a rejeição atribuída ao discurso da insanidade. Sua fala é rejeitada por não ser levada a sério. Não possui, portanto, nem verdade nem importância. É partilhada por historicamente estar vinculada a “estranhos poderes”, ou seja o reverso da rejeição, uma vez que há uma tentativa de interpretar o discurso do louco como portador de uma verdade oculta, ou anúncio do futuro. A loucura inerente ao discurso não está no texto (ou nas palavras), nem em quem o profere, nem nas circunstâncias, mas em um indicativo da linguagem: o olhar desvairado, o riso solto, a dentadura de predador mais eminente do qualquer outro detalhe do personagem captado pela tomada fechada em eu rosto.

Ainda é possível observar outras características que conduzem ao maniqueísmo em torno da construção do personagem: O conjunto de elementos visuais que o associa à idéia de predador também está presente na narração de Buscapé. Na seqüência que encerra a guerra entre traficantes no final do filme, o adolescente novamente depara-se com Zé Pequeno, que desta vez demanda que o garoto segure a galinha que está fugindo. De repente, Buscapé percebe que, ao tentar agarrar a ave, fica exatamente no meio do confronto entre o bando de Buscapé e a polícia, que chega naquele momento: “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, diz resignadamente o narrador, cercado pela polícia de um lado e pelo bando de Zé Pequeno do outro, tão acuado e impotente quanto a galinha, certo de que se encontra na condição de presa, e não de predador.

Embora seja altamente associado ao mal, embora o maniqueísmo que envolve o personagem seja evidente em várias cenas, Zé Pequeno também tem momentos nos quais percebemos um pouco de humanidade. O carinho e o sentimento que Zé Pequeno tem por Bené é apresentado como um sentimento puro. A cena em que Bené é

assassinado é especialmente dramática. A tomada é um plano aberto que capta a imagem de um Zé Pequeno só, no meio de uma quadra de eventos, que até alguns minutos antes estava lotada. O silêncio toma conta do lugar, pois o som foi desligado pelos disk-jockeys que fogem em disparada com medo da confusão armada, e apenas luzes frenéticas remetem ao desespero sentido por Zé Pequeno naquele momento. A desolação do personagem é reforçada pelo cenário e o ponto de vista distante que temos de sua solidão ao lado do corpo do amigo morto. O momento parece ter sido tão marcante para Zé Pequeno que muito tempo depois da morte do amigo, o traficante, num gesto incompatível com sua expressão violenta, presenteia Buscapé com a máquina fotográfica que Bené não conseguira entregar ao jovem por ter morrido antes.

Voltemos a cena de abertura do filme. Zé Pequeno prepara um almoço para toda a comunidade: Cenoura e Galinha, curiosamente uma referência antropofágica – o bandido que quer comer os outros bandidos. E em um plano fechado no rosto de Zé Pequeno somos hipnotizados pelo contraste entre a boca sorridente de predador, cheia de dente brancos, que brilham em contraste com a pele negra do personagem. O fato de Zé Pequeno materializar a ingestão dos inimigos matando galinhas e descascando cenouras já é suficientemente representativa, devido a sua proximidade com o ato em si. Ele pretende comer simbolicamente seu inimigo, e de forma complementar caça a galinha com um revólver na mão, como se fosse o inimigo personificado pelo animal. Essa cena é a abertura e o fechamento do filme – simbolicamente auxilia a entender a passagem narrativa. E ainda acrescenta ao enredo mais elementos visualmente violentos: a galinha sendo decepada, facas afiadas, e principalmente a fuga do animalzinho, perseguido a tiros, complementando o binômio agressor e vítima.

4.5 Mané Galinha: um antagonista para Zé Pequeno

Mané Galinha, um dos inimigos prontos para ser simbolicamente consumido, é outro personagem interessante. Ele é retratado por vezes como herói, outras como monstro, outras como otário e também como malandro. Ele domina seu destino, mas também é vítima dele. Buscapé apresenta Mané Galinha como um antagonista de Zé Pequeno. “Zé Pequeno era o feioso do mal contra Mané Galinha, o bonitão do bem”. Mané Galinha era um sujeito trabalhador, havia servido o exército, sonhava em ser professor de karatê. Quando Buscapé decide que vai cair no crime porque nada dá certo na sua vida, planeja assaltar um ônibus. Percebe que o cobrador é da Cidade de Deus, mas acredita que Mané Galinha não causará nenhum problema, porque, afinal, o dinheiro que pretendem roubar não lhe pertence, é “dinheiro do patrão”. Mané Galinha também reconhece os dois adolescentes sem perceber que têm intenção de assaltá-lo, e num tom paternal, tipo de discurso que é associado a figura do mentor pra Vogler (1992, p. 67-68), aconselha Buscapé e seu amigo Barbantinho a sair da Cidade de Deus “[...] porque lá tem muito bandido, muita polícia”. O personagem inclusive vale-se da expressão que estava em moda na época em que a história transcorre: “Meu negócio é paz e amor”, diz aos jovens, fazendo o gesto característico que acompanha a frase. Embora seus conselhos não resultem eficientes para dissuadir os dois ladrões de primeira viagem a desistir do plano de realizar outros assaltos posteriormente, a postura de Mané Galinha remete às características do maniqueísmo de personagens vinculados ao “bem”. Segundo Vogler (1992), o mentor é uma figura positiva, cuja principal função narrativa é proteger e ensinar os heróis. Ele pode atuar também como uma emanção da consciência do protagonista. Buscapé rapidamente identifica-se com o cobrador, que como ele mesmo narra, a essa altura nem imaginaria que o destino o colocaria dentro da guerra da Cidade de Deus, como principal aliado de Cenoura, inimigo de Zé Pequeno.

O poder de Mané Galinha é sua capacidade de sedução com as mulheres, algo que é extremamente complicado para Zé Pequeno. Zé Pequeno é o dono da ordem em Cidade de Deus, controla o comércio de drogas, mas seu domínio não chega até às mulheres – o dono dos corações e suspiros da Cidade de Deus é Mané Galinha. Zé Pequeno gradativamente vai aumentando o ódio e inveja que sente por Mané Galinha,

até perceber que, na festa de despedida de Bené, todos estão felizes, menos ele. E em um canto da quadra tomada pela agitação das pessoas vibrando com o som da festa, Mané Galinha dança alegremente com a mesma mulher que havia recusado um pouco antes um convite seu para uma dança. Para vingar-se do incômodo, Zé Pequeno humilha Mané Galinha, forçando-o a tirar a roupa e rebolar sob a mira de um revólver, na frente dos outros convidados da festa. Mané Galinha sente-se impotente diante da situação, mas acaba declarando guerra ao líder do tráfico da favela somente após sofrer uma seqüência de agressões que vão desde o estupro da sua namorada até ter a casa metralhada e familiares assassinados por Zé Pequeno e seu bando. Diante de tamanha tragédia pessoal, Mané Galinha, que presenciou o estupro de sua namorada e neste momento está à mesa com sua família, em estado de choque, pergunta-se: “Por que o aquele filha-da-puta não me matou?” E logo após vemos Zé Pequeno questionando a si mesmo porque não havia matado Mané Galinha. É no espelho da indagação que fica evidente o antagonismo que se estabelece entre os dois personagens, mesmo que, textualmente, Buscapé já houvesse os colocado em oposição como representantes do bem e do mal, da beleza e da feiúra.

Cenoura, o único traficante que ainda detém uma boca de fumo na favela, devido à proteção que recebia por ser amigo de Bené, aproveita a oportunidade para cooptar mais um aliado contra Zé Pequeno. Quando finalmente decide entrar na guerra contra Zé Pequeno, Mané Galinha estabelece critérios para participar do bando de Cenoura. “Sem matar inocentes”, regra que ele mesmo acaba quebrando, quando percebe que, para garantir sua integridade física, não pode abster-se de matar quem quer que seja que o estiver ameaçando. E indo contra a regra que ele mesmo estabeleceu sela seu destino: no final do filme, Mané Galinha acaba morto pelas mãos do filho de um guarda de banco que assassinou. Mané Galinha pode ser interpretado como uma personagem que reúne características de uma transição entre o excluído, prensado pelo poder da polícia por um lado e dos traficantes de outro, que acaba assumindo traços do marginal para não aceitar a condição de otário. E ainda podemos acrescentar a isso uma interpretação da impossibilidade de obter-se sucesso nesse universo através do balanço entre a ordem e a desordem, tal como Mané Galinha pretendia ao estabelecer regras e normas para exercer suas atividades no pólo da desordem.

4.6 Os desígnios de Deus na sua Cidade

Os desfechos de certos personagens remetem a uma impossibilidade de fugir do seu destino. Embora alguns personagens tentem comandar sua própria trajetória, acabam sendo punidos por uma sina que, pode ser associada aos desígnios divinos, como no momento em que Cenoura livra-se de um ataque de Zé Pequeno porque, de acordo com o narrador da história, Deus tinha outros planos para a Cidade que recebe Seu nome. Desde menções textuais à vontade de Deus, até cenas que remetem a religiosidade do brasileiro, o filme todo é permeado por situações nas quais há algo de etéreo que justifique a condição daqueles brasileiros. É como se houvesse uma lógica para-divina, que ocupasse-se de aplicar punições a quem não jogasse o jogo da favela.

A primeira parte do filme tem muitas cenas envolvendo a religião e o divino – sem falar no próprio nome do filme e da favela, a Cidade de Deus. No assalto ao motel praticado pelo Trio Ternura, um dos bandidos devolve o a correntinha com imagens de santos conhecida como escapulário a um rapaz, após perguntar-lhe com todas as letras: “você é da igreja?” e receber uma resposta positiva. Ao voltarem à Cidade de Deus, terminado o assalto, o três integrantes do Trio Ternura saem em busca de esconderijos, para não serem encontrados pela polícia. Ao despedirem-se, os três rapazes trocam na despedida um sincero pedido: “Fé em Deus, irmão”. Essas são apenas algumas passagens que dão pinceladas da existência da religiosidade entre os bandidos, embora seu envolvimento com a religião não seja a parte mais importante da história. As referências a religião durante a primeira parte do filme apontam muito mais para uma presença que não pode ser desconsiderada do que para a tônica para compreensão dos personagens e da narrativa.

Após o assalto do motel, o narrador nos conta textualmente a quem foi entregue o destino dos personagens, aí sim fica evidente uma referência mais clara ao divino. O mesmo personagem que devolve o escapulário ao rapaz no motel acaba decidindo voltar à igreja depois da tensão e do medo que enfrentou ao esconder-se da polícia no mato próximo a Cidade de Deus. Após anunciar ter tido uma “visão”, desce de uma árvore determinado a voltar à igreja, e encontra em seu caminho os policiais que passaram a

noite tentando achá-lo. Ouvimos ao fundo vozes de pessoas rezando, enquanto vemos o olhar determinado de Alicate, que parece estar longe das ruas e das pessoas que o cercam. Os policiais, gritando, partem em disparada na sua direção e Alicate continua caminhando em direção à igreja, como se não fosse com ele que os homens estivessem falando. Para concluir o viés religioso da cena, Alicate não só é ignorado pela polícia como se estivesse invisível, protegido por sua fé. É outro jovem, que foge assustado da correria, que acaba sendo atingido pelos policiais. E para tentar encobrir a morte do jovem, que tinha documentos e era um trabalhador, os oficiais disparam um tiro usando a mão do seu cadáver. O projétil bate e rebate em vários lugares e acaba sua trajetória no espelho retrovisor de um carro que reflete a imagem de Alicate a caminho da igreja, numa sugestão de que aquela imagem do rapaz associada ao crime seria vista pela última vez, sendo atingida e destruída. Alicate, na sua versão em carne e osso, continua caminhando impassível, safando-se da situação em que sua captura parecia inevitável.

Outro momento é especialmente importante para compreensão do “destino” de um outro personagem, Zé Pequeno. Após receber uma espécie de benção de um pai-de-santo, por intermédio de uma guia que deve usar no pescoço, Zé Pequeno é alertado pelo religioso que não deve “furunfar” com a guia. Orientação que não é seguida por Zé Pequeno, que posteriormente estupra a namorada de Mané Galinha, desencadeando uma guerra, o que pode ser interpretado como resultado do descumprimento da instrução recebida pelo pai-de-santo. Toda essa evocação do divino em Cidade de Deus exerce uma função sutil para a representação do modo de ser do brasileiro no filme: a crença de que os personagens estão intimamente ligados a condições inatas no que diz respeito a seu caráter, afastado portanto uma importância maior de circunstâncias externas na composição do tipo brasileiro, tais como fatores históricos, sociais, políticos ou religiosos.

O amor pela manifestação da sua índole, sem uma motivação pragmática, também está presente em Cidade de Deus. A violência extremada é decorrência do prazer em ser violento. Assim como Zé Pequeno chuta um motorista de caminhão que já não representa perigo algum, diverte-se ao amedrontar crianças demandando que escolham onde preferem levar tiros, execute os funcionários do motel amarrados e algemados, outros personagens também participam do mesmo gosto pela maldade, como o traficante rival de Zé Pequeno, o Cenoura. Quando Cenoura pratica o primeiro

assalto em companhia de Mané Galinha, é impedido por Mané Galinha de atirar em um funcionário da loja de armas, que segundo Buscapé, Cenoura “ia matar só de maldade”.

4.7 A representação da imagem da brasileira

Mulheres desencadeiam conflitos, mas não recebem representação de caráter consistente no filme. A presença feminina no filme como função dramática é pequena. O filme vincula a imagem do brasileiro ao seu viés masculino, atribuindo a função dramática das mulheres uma forma de complementar a ação, não de protagonizá-las. Na primeira parte do filme, Berenice, a namorada de Cabeleira, está intimamente associada ao pólo positivo da ordem. Berenice questiona o estilo de vida de Cabeleira, e tenta tirá-lo do universo do crime, fazendo as malas e tentando convencê-lo a sair da Cidade de Deus. Acaba fracassando na sua tentativa, e posteriormente é colocada ao lado de outro traficante da favela, revelando sua incapacidade de mudar ela mesma seu próprio destino. Outra personagem que apresenta esse inclinação para conduzir os bandidos para o lado positivo da ordem é Angélica, cujo nome não poderia ser mais apropriado. Ela é responsável pela decisão de Bené de abandonar o crime, e assim como Berenice, também acaba fracassando.

A namorada de Mané Galinha, no entanto, é o estopim para o momento de maior tensão do filme – o início da guerra dos traficantes de Cidade de Deus. Seu nome nem é mencionado no filme, mas o fato de servir indiretamente como a desencadeadora da crise é dá consistência ao viés masculino da narrativa, do macho que sai em defesa da sua parceira.

Marina, a jornalista que publica as fotos de Buscapé sem sua autorização, é uma personagem bem inserida na dialética da malandragem, que através de sua lábia e astúcia acaba persuadindo Buscapé a relevar a situação e evitar que o jovem “quebre a sua cara”, como era sua intenção no início da cena.

Todas as mulheres do filme encontram correspondência em algum aspecto da dialética da malandragem, não revelando nenhum dado novo para a representação do modo de ser brasileiro, reforçando a pouca importância da mulher na representação do caráter brasileiro para a história do filme.

5 CONCLUSÕES

O filme *Cidade de Deus* e seus personagens abrem espaço para uma discussão acerca da representação do modo de ser do brasileiro contemporâneo. O país colorido e tropical já não é mais o pano de fundo da imagem do Brasil, e concomitante a essa deflagração do caos urbano das favelas é inevitável o surgimento de uma outra representação do brasileiro vinculado ao esse universo.

O isolamento da grande parte da população, refugiada em favelas, onde a presença do mundo das normas estabelecidas é cada vez mais rara, propicia uma substituição do discurso de cordialidade e harmonia. No lugar do brasileiro que aprendeu a lidar com as diferenças culturais próprias de um povo miscigenado, cada vez mais a exclusão dá o tom do comportamento adotado para o perfil dessa nova imagem do brasileiro: a linguagem da violência e do confronto.

A figura do malandro é ponto de partida sobre o que contribui para a noção da efígie do brasileiro. A dialética da malandragem, forma de balanço entre a ordem e desordem nas relações sociais brasileiras, já não dá conta da complexidade que a exclusão social e econômica acrescentou à imagem do brasileiro. Percebemos algumas lacunas que já não podem mais ser preenchidas pela noção dessa figura para compreender o momento histórico que vivemos.

O cenário cultural que propiciou o surgimento da idealização do malandro como representação das peculiaridades do caráter brasileiro é distinto do cenário atual, no qual é cada vez maior o isolamento de grande parcela da sociedade em favelas: o abismo entre as classes sociais brasileiras já não permite mais o trânsito da malandragem em diferentes âmbitos da sociedade. Além disso, a astúcia como forma de relacionamento deslocou-se da periferia para outras esferas da sociedade brasileira, e demandando em contrapartida uma grande parcela de otários para serem explorados e ludibriados que garantissem sua sobrevivência nesse modelo. A ausência de representação consistente de outras classes sociais além dos favelados de *Cidade de Deus* é uma alegoria que remete a uma possibilidade de malandros remanescentes em outras classes sociais, mas não na periferia. A resposta cultural para a metamorfose da malandragem em processo de exclusão fez emergir um brasileiro que já não considera mais a negociação como estratégia de sobrevivência. A ruptura e o confronto intrínsecos a violência como

linguagem ganham força como representação do discurso e da imagem do brasileiro contemporâneo.

Não há espaço para malandros e tampouco para heróis em Cidade de Deus. Embora os personagens ainda manifestem, mesmo que de forma fragmentada, nas relações entre diferentes camadas sociais nos moldes da dialética da malandragem, o isolamento de Cidade de Deus é a referência mais contundente do declínio da lógica de harmonia entre ordem e desordem.

Se a malandro demandava a figura do otário para sustentar sua astúcia, os processos de exclusão evidenciam outra leitura para o cidadão oprimido: ao invés da ingenuidade do otário, que parece desconhecer o repertório de artimanhas do malandro, o que o filme deflagra, através do personagem Buscapé, a antítese complementar do discurso de exclusão, é a imagem do brasileiro consciente de sua condição de impotência diante do isolamento do mundo positivo da ordem. A passividade de Buscapé não é apenas um reflexo do viés conciliador da dialética da malandragem na composição do seu personagem. É uma manifestação explícita de que a harmonia celebrada na malandragem passa a perder sua força como solução para convergência de diferentes culturas e evidencia uma leitura da malandragem como uma via desencadeadora de relações de opressão

Essa impotência encontra eco também na desfecho da narrativa do filme: se o malandro de Candido estava inclinado a ser absorvido pelo lado positivo da ordem, na história contada em Cidade de Deus a continuidade da violência e do isolamento como sustentação das relações sociais é evidenciada pela tomada do poder na favela pelos meninos da Caixa Baixa – bandidos mirins.

Entretanto, em Cidade de Deus a ausência e inoperância do estado e rara convivência com membros de outras classes sociais não é exclusivamente a justificativa para o comportamento dos personagens centrais. O maniqueísmo intrínseco a Zé Pequeno é uma releitura do vilão monstruoso – ela revela outros sintomas da patologia social como fonte da alegoria do surgimento de monstros. Se observarmos Zé Pequeno em oposição ao malandro clássico, podemos pinçar uma transformação: Zé Pequeno é um brasileiro que, ao contrário de Leonardo de Memórias ou do próprio Macunaíma, planeja seu futuro, toma decisões e tem iniciativa. Ele possui traços de personalidade que são a princípio condizentes com o homem de seu tempo, no entanto, tudo em Zé Pequeno é exacerbado, é tratado com doses de hiper-realismo. Zé Pequeno corresponde ao monstro, o ser que perde o controle dos valores que são positivos na sociedade

(como objetividade, empreendedorismo). Zé Pequeno não tem medidas para concretizar esses valores na sua trajetória. Mas por outro lado, Zé Pequeno não tem uma relação de dependência e desejo de aceitação da sociedade em cujas circunstâncias de desigualdade pudesse encontrar a justificativa para seu caráter. Zé Pequeno não quer dominar o mundo, ele quer dominar a Cidade de Deus – mais uma referência clara do isolamento provocado pela exclusão. Por estar a margem das regras de convivência estabelecidas no âmbito da ordem da sociedade, Zé Pequeno manifesta seu discurso pela violência e pouca importância dá para ser absorvido pelo outro lado de Cidade de Deus.

Um aspecto latente no filme é a importância do destino ou dos “desígnios de Deus” para que seja efetivamente concluído ou iniciado um novo episódio dentro de sua história. Embora os personagens centrais tentem colocar em prática seus sonhos e objetivos, o destino irreversível é quem determina o desenlace da ação. O destino é a justificativa para o que acontece, e em parte pode até ser interpretado como uma justificativa para o isolamento da favela, afinal, trata-se da Cidade de “Deus”.

Bem como Castro Rocha já havia ponderado em seu ensaio sobre a Dialética da Marginalidade, a força da malandragem como discurso e forma de relacionamento entre a favela e outros grupos da sociedade ainda é presente. Mas é na falta de uma ligação clara entre as diferentes representações de classes sociais que a exclusão fica mais evidente. Em Cidade de Deus, são poucas alusões dos personagens em relação ao outro lado da favela, e textualmente não há discurso de confronto claro direcionado às classes sociais abastadas. O descolamento das regras que regem a convivência no Asfalto é o que representa de melhor forma a dialética da marginalidade. Por outro lado, personagens que não vivem na Cidade de Deus manifestam claramente nas suas falas o teor da exclusão do discurso que coloca os favelados à margem de seu universo.

A noção de representação da identidade brasileira encontra-se na transformação dos traços do malandro no marginal, e sugere que, uma sociedade onde a exclusão e o isolamento é cada vez mais patológica, é capaz de criar monstros que transitam pelo desejo de aceitação dentro de seu próprio isolamento – Zé Pequeno vê no jornal, um meio de comunicação de massa, um recurso para afirmar-se exclusivamente dentro da Cidade de Deus. Seu desejo pela administração do próprio nome e imagem se restringe aos limites da sua comunidade.

E a última imagem do filme, que revela o diálogo entre os meninos da Caixa Baixa, alguns recém saídos das fraldas, reproduzindo a violência de Zé Pequeno e tomando o poder do tráfico na favela sugere a alegoria do brasileiro que, inserido em

uma sociedade patológica, permanecerá valendo-se dos mecanismos de violência e exclusão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Ed. Atelier Editorial, 2000.

ANDRADE, Mario. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 27. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

AUGUSTO, Daniel. "**Madame Satã**" e a dialética do malandro. [2005]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2546,1.shl>>. Acesso em: 12 nov. 2006.

CEIA, Carlos. "**Alegoria**" Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alegoria.htmh>> Acesso em 01 de setembro de 2007

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2003.

CAETANO, Kati Eliana. **A encenação da violência: um exemplo no filme Cidade de Deus**. 2004. In: *Compôs 2004: GT Produção de Sentido nas Mídias*. Disponível em: <www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2006.

CAMPBELL, Joseph. **Hero with a thousand faces**. Princeton: Princeton University, 1990.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a Cidade: dialética da Malandragem**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DANTAS, André. Malandro que é Malandro... **Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, local, Ano 02, n. 3, 2003.

FERRERIA, Tailze Melo. Nas teias da mídia: uma leitura da violência em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. **Complexus**, Coronel Fabriciano, v. 1, n. 1, 2003. Disponível em: <http://209.85.165.104/search?q=cache:53Uhgwkdn_YJ:www.unilestemg.br/revistacomplexus/textos_revista01/06artigo01_tailze_cidadedededeus.doc+tailze+melo+nas+teias+da+midia&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br>. Acesso em: 10 abr. 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no College de France, 1970. Tradução: Edmundo Cordeiro e Antônio Bento. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.html> >. Acesso em: 2 out. 2006.

JUNIOR, Gonçalo. Esse danado do samba. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 111, maio, 2005. Disponível em: <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/index.php?art=43&bd=1&pg=1&lg=>>>. Acesso em: 6 abril 2006.

LIMA, Teresinha Carleto de Lima. **Revista Guairaca UNICENTRO**, Guairacá, 2001 Disponível em: <http://www.unicentro.br/editora/revistas/guairaca/17/artigo%204%20uma%20viagem.pdf> Acesso em 10 de setembro de 2007

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOTHE, Jakob. **Narrative in fiction and film**: an introduction. Oxford: Oxford University Press 2005

MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus** – baseado no romance de Paulo Lins – 12º tratamento [roteiro]. 2001. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/livros/cidadedededeus.htm> >. Acesso em: 3 ago. 2006.

MILLER, Toby; STAM, Robert. **A companion to film theory**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

MISSE, Michel. **Além do fato: a reinvenção do malandro**. 2005. Disponível em: <www.necvu.ifcs.ufrj.br/arquivos/Além%20do%20Fato_reinvencaodomalandro_jb_30_01_05.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2006.

PIERRY, Marcos. **O segredo de Cidade de Deus**. 2006. **Kinodigital** – Revista Eletrônica de Cinema & Audiovisual, Disponível em <http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/cidadedededeus.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2007

ROCHA, João Cezar de Castro. **Dialética da marginalidade**. Folha de São Paulo, 29 de fevereiro de 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. **The “dialectic of marginality”**: preliminary notes on Brazilian contemporary culture. 2004a. (Working Paper Number CBS 62-05) Centre for Brazilian Studies – University of Oxford. Disponível em: <<http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Joao%20Cezar%20Castro%20Rocha%2062.pdf>>. Acesso em: 2 ago. 2006.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. **Duas Cidades**, São Paulo, p.133 -154, 1979.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para contadores de história e roteiristas. Rio de Janeiro: Ampersand, 1992.

VUGMAN, Fernando Simão. **The gangster in film and literature: a study of a modern american monster**. Tese (Doutorado) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 2001.