

# GÊNERO COMERCIAL EM EVIDÊNCIA: O FILME *CIDADE DE DEUS* MANIPULA A REALIDADE?

**Raquel de Medeiros Marcato**  
**Doutoranda em Literatura Comparada**  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

**Citação recomendada** || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Gênero comercial em evidência: O filme Cidade de Deus manipula a realidade?" [artigo on-line], 452°F. *Revista eletrônica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 80-95 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/pt/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

**Ilustração** || Xavier Marín

**Artigo** || Recebido: 09/10/2009 | Apto Comitê científico: 14/12/2009 | Publicado: 01/2010

**Licença** || Licença Reconhecimento - Não comercial – Vedada a Criação de Obras Derivadas 3.0 de Creative Commons.



**Resumo** || Este artigo pretende analisar a hipótese de manipulação da realidade narrada no filme *Cidade de Deus* (2002), uma favela localizada na região oeste do Rio de Janeiro. A partir desta proposta discursiva, o ensaio pretende contextualizar a maneira pela qual a trama foi enfocada, questionando a suposta aproximação e adaptação ao gênero gangsteriano, despertando a sensação de uma “história fabricada” dentro de um contexto real: o universo favela, exótico à bilheteria internacional.

**Palavras chave** || *Cidade de Deus* | Cinema | Gangster | Manipulação | Realidade | Ficção | Gênero | Estereótipo.

**Abstract** || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a “fabricated story” supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

**Key-words** || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.

## 0. INTRODUÇÃO

Em 2002 foi lançado, no circuito cinematográfico brasileiro, o filme *Cidade de Deus* dirigido pelo diretor Fernando Meirelles, o qual se inspirou no romance homônimo de Paulo Lins (1997) de mesmo nome. Com um recorde de bilheteria, 3,2 milhões de pessoas foram aos cinemas assistir ao longa-metragem, o qual não tardou em conquistar o êxito internacional, como prova disso a sua indicação ao Oscar em 2004. O conteúdo fílmico narra histórias de crianças e jovens que se envolvem na marginalidade e no tráfico de drogas na favela Cidade de Deus, inaugurada em 1960 na cidade do Rio de Janeiro.

O filme, em sua narrativa e seqüências de imagens, nos transmite uma aparência real que choca, que faz arder os olhos e nos faz reflexionar sobre a sua existência. As cenas constituídas através de uma estética brutalista nos relatam um estilo de vida «subumano», o qual nos permeia e fixa em nosso imaginário, porém de forma real ou ficcional? De acordo com os comentários do diretor Fernando Meirelles, ao ser questionado sobre como as pessoas veriam a *Cidade de Deus* após seu filme, comentou: «[...] a gente não inventou aquela história. É como um espelho: a culpa não é do reflexo, é da realidade que está sendo refletida». (Paulo Lins apud MoretzSohn, 2002:3). De acordo com a sua defesa e ao contrastar com o ponto de vista de Núñez, a qual afirma que: «El cine no puede entenderse como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación, en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción» (2005:24) nos resulta um interesse específico em analisar se o discurso proposto no filme apresenta uma manipulação da realidade através de um formato comercial, clichê e caricato.

## 1. FAVELA: DISCURSOS E ESTEREÓTIPOS

Como se sabe, a favela não é de exclusividade do Brasil, como comprova Mike Davis em seu livro *Planeta Favela*<sup>1</sup>, e nem pertence apenas à comunidade que a compõe, uma vez que a promoção da diferença asfalto x favela se faz diariamente. Através dos noticiários, dos jornais, das revistas e dos produtos culturais, principalmente, do cinema e da literatura, uma grande parte do mundo passa a ter acesso a esta realidade, a qual é narrada, representada, relatada de forma tendenciosa ao transmitir a idéia de moradores excluídos, marginais, agressivos, traficantes, ociosos, negros e perigosos. Estes estereótipos passam a contribuir com a representação da identidade brasileira, especificamente, das favelas. Desta forma, contribui com a formação de um imaginário coletivo, tranformando

---

### NOTAS

1 | Segundo Davis, «existem provavelmente mais de 200 mil favelas, cuja população varia de algumas centenas a mais de 1 milhão de pessoas em cada uma delas. Sozinhas, as cinco grandes metrópoles do sul da Ásia (Karachi, Mumbai, Délhi, Calcutá e Dacca) contêm cerca de 15 mil comunidades faveladas distintas, cuja população total excede os 20 milhões de habitantes» (2006:37).

assim em senso comum.

Pensar o cinema como meio produtor de discursos que produzem efeitos sobre o social é de extrema importância e responsabilidade, já que a persuasão que dele pode plasmar no campo imaginário coletivo pode (re) afirmar ou negar um pré-conceito, um pré-julgamento ou até mesmo reforçar um colonialismo que ainda pode estar latente na conduta social brasileira.

A partir dos anos sessenta, com o cinema novo, o cenário da pobreza, era utilizado como forma de denúncia social, liderado pelo prestigioso cineasta Glauber Rocha, de protesto contra o não dito, o não exibido, o não conhecido. Diante de uma época de censura o cinema era vivido como delator social do caos existente, principalmente na revoltante época da ditadura. Durante os seguintes anos o cinema nacional sofreu uma queda brusca, passando a registrar momentos de quase ausência de produção pela escassez de leis de incentivo cultural. Como nos comenta Oricchio, em 2000, ano marcado pela fase da retomada do cinema brasileiro, ao contar com o apoio da Ancine, nova agência reguladora na área cinematográfica, e com a lei de incentivo fiscal, registrou um novo fôlego e incremento para o reinício do cinema nacional.

O cinema da retomada polemiza a mesma denúncia social que antes, a qual já é sabida, porém, atualmente, concentra-se maior atenção em seus efeitos estéticos, sem antecedentes, como a exemplo concreto deste estudo, a impactante *Cidade de Deus*.

É inquestionável a qualidade técnica do trabalho de Meirelles composto por uma obra harmoniosa desde as imagens até a trilha sonora. Tudo flui bem, oferece adrenalina e adeus à inércia. O elenco é primoroso, defendido pelos próprios moradores das favelas, ou seja, atores desconhecidos, o que resultou em uma interessante inovação no conjunto da obra, revelando um alto nível de interpretação cinematográfica e imensa naturalidade ao «encarnar» os personagens dentro de um contexto duro e cruel. As falas foram todas adaptadas à linguagem local, diálogos cheios de gírias e de malícias, uma veracidade impactante. O filme transcorre ao longo de três décadas, começa na de sessenta e termina em princípios de oitenta, e em todas elas se presencia um elaborado trabalho cênico, reluzente no espaço físico de aparência grotesca, na caracterização dos personagens, na imagem videoclípe, nos incontáveis flashback, no enquadramento irregular da câmera e na ideologia defendida em cada época. Tornamos testemunhas da destruição humana em prol da ambição pelo poder, por vingança, ou até mesmo por ausência de motivo.

O estilo de vida abordado em *Cidade de Deus*, supracitado como «subumano», explica-se pela precariedade do espaço físico, pela natureza que a cada cena vai cedendo lugar a tijolos quebrados, a vidros rachados, às manchas de sangue entre as estreitas ruelas que interligam o mercado financeiro da favela, ou seja, as bocas de fumo, as quais sustentam o narcotráfico. Além disso, a perspectiva de vida, a qual se deteriora com o passar do tempo, encurta-se e se desfaz entre o mandatário e o subalterno, entre o poder e a escassa renúncia, entre o individualismo e a falta de coletividade, entre o medo e o quase nulo otimismo, entre o beco sem luz e a vida sem saída, entre o tráfico e a polícia, entre o suborno e a cumplicidade, ou seja, entre a Guerra e a Guerra.

A estética, baseada no espetáculo da violência, apenas assumi o papel de delatora, destituída de mediações, contextualizações e posicionamento crítico. Assim sendo, questiona-se: o filme foi realizado para atingir qual público? O excesso de violência que visa agredir ao espectador, a idealização de um gueto, ademais negro, aludindo aos «sujeitos à parte», recordando-nos aos guetos afro-americanos, a natureza do protagonista, mafioso, presenciado nos filmes de gangsters, incorrendo na ascensão e queda do bandido, a saga da máfia, o famoso triângulo amoroso que separa os dois amigos inseparáveis e a presença do único sobrevivente, aquele que nos pode contar a história, pode, sem dúvida, constituir um perfil de história mais atrativa, muito semelhante aos filmes norte americanos, com mais chances internacionais. Entretanto, não se torna mais uma história «fabricada»?

Em pesquisa realizada em 2008, pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social<sup>2</sup>, com os moradores das favelas do Rio de Janeiro, constatou-se no quesito *imagem das favelas* as seguintes estatísticas: para os entrevistados, a imagem social das favelas é «completamente distorcida». A favela não é «reduto de marginais» para 85.1% dos entrevistados e não é lugar de «negro e pobre» para 93.1%. Para 65.4% dos entrevistados a cobertura que a imprensa faz dos acontecimentos na favela é sensacionalista, pois distorce os fatos e usa de preconceitos. Diante do exposto, nos leva a aproximarmos, ainda mais, sobre a possibilidade de manipulação da realidade operado no filme *Cidade de Deus*. Ao fazer um recorte da realidade para esquematizar o discurso fílmico, quem o produz já está se posicionando de acordo com seus critérios e objetivos.

O esforço em alcançar uma verossimilhança com tantas legitimações e impressões de realidade pode fazer com que o espectador crie uma imagem deturpada de uma suposta origem e reduto da violência que assola cotidianamente a cidade. O sociólogo Octavio Ianni, reflete como essa descontextualização produz efeitos nocivos e duradouros no modo como, no Brasil, são percebidos os problemas sociais:

---

## NOTAS

2 | A pesquisa em referência engloba vários quesitos. Aborda a infra-estrutura, o tráfico de drogas, a imagem social da periferia, ou seja, as condições de vida dos moradores da favela. Disponível em: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>.

---

Muito tempo depois, praticamente um século após a abolição da Escravatura, ainda ressoa no pensamento social brasileiro a suspeita de que a vítima é a culpada. Há estudos de que a «miséria», a «pobreza» e a «ignorância» parecem estados de natureza, ou da responsabilidade do miserável, pobre, analfabeto. Não há empenho visível em revelar a trama das relações que produzem as desigualdades sociais (1997:97).

## 2. GÊNERO COMERCIAL EM EVIDÊNCIA – GANGSTER

A aproximação do filme ao gênero de gangster nos amplia o modo de leitura discursiva sobre a película e nos proporciona desalinhar a hipótese de verossimilhança defendida e aproximar-nos ao caráter manipulativo através de uma história «fabricada» dentro de estruturas reconhecidas.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (*thrill*) que la caracterización. (Herebero, 1996:189).

O cine de gangster trata de um discurso sobre o choque entre a nova ordem social capitalista com a oposição delitativa que exercem frente a ela os marginados pelo sistema. Historicamente falando, o gangster precede ao *crack* de Wall Street e é apadrinhado pela prosperidade econômica e desenvolvimento capitalista dos anos vinte, já no cinema o gangster sucede a quebra da bolsa e é um filho da depressão logo redimido pela regeneração do *New Deal* dos anos trinta. «El gangster de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano». (Shadoian *apud* Herebero, 1996:145). O pensamento motriz da América como terra fértil de oportunidades e ao mesmo tempo como sociedade igualitária e democrática se vê submersa a uma contradição ideológica: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás». (Herebero, 1996:145). En film, os gangsters do cinema desempenham esta metáfora que expressa o problema central da mitologia americana, ou seja, «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley». (Divisa, 2007:233)



---

Películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) —a las que tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo— no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (Herederó, 1996:157).

De acordo com Herederó, desde a década de trinta, já se observa como a construção e as reproduções das características gangsteriana geram arquétipos e narrativas de fácil identificação. O primeiro ponto em questão, a ascensão e a queda dos gangsters, é de fácil constatação em *Cidade de Deus*. Extremamente evidenciado na trajetória de Zé Pequeno, o qual atinge o apogeu econômico e mandatário, construído ao longo da película e de maneira mais acelerada, exibido ao final do filme, a sua queda quando é extorquido pela policia ficando pobre. Aproveitando desta informação sobre a temporalidade narrativa assistida em *Cidade de Deus*, abre-se espaço para a constatação de outro fio condutor que endossa a adaptação ao gênero «La ascención es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla» (Herederó, 1996:175).

O transcurso do gangster transcorre exclusivamente, segundo Herederó, quase sempre dentro do universo delitivo, ou seja, conflitos entre grupos rivais para realizar ajustes de contas e dificilmente reflete o entorno social em que prolifera essa contra-sociedade criminal. Características também comprovadas na película ao observar a predominância, quase que exclusiva, entre os enfrentamentos e a ausência de reflexão sobre a origem do caos.

A natureza do gangster segundo Shadoian citado por Herederó, «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996:6) De acordo com o perfil psicológico interpretado por Zé Pequeno comprova-se uma ausência de culpabilidade diante de suas atrocidades, é um indivíduo totalmente carente de convicções morais, sociais e políticas, a sua ambição por querer ser o líder da favela se comprova até o final do filme sem lugar a retrocesso. «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su expresividad facial» (1996: 186). Tanto em Dadinho quanto

---

em Zé Pequeno percebe-se um excesso interpretativo de tom agressivo e cruel que destaca dos demais. Já no campo emocional, freqüentemente, são personagens que apresentam carências afetivas, também comprovadas no perfil de Pequeno quando este é rechaçado pela namorada de Galinha e quando presencia Bené apresentando a Buscapé com uma máquina fotográfica. Outro pilar que também abarca o esquema narrativo exibido pelo cine de gangster e endossado por *Cidade de Deus* é a conexão rápida e concisa das diferentes cenas filmadas, a velocidade e a capacidade de síntese de uma estrutura seqüencial cortada e fechada onde um plano engloba o anterior, cultivando um caráter seco, áspero e tripicante. A narrativa em *off* também é um recurso muito popular encontrado no gênero de cine negro a exemplo: em *Perdición* (1944) e *Detour* (1945), uma vez que «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (Silver; Ursini: 2004:20). Através da narrativa em *off* de Buscapé comprova-se este recurso de aproximação e vínculo com o espectador.

O recurso flashback e os pontos de vista identificados pela câmera, assomam-se ao gênero e se repete em *Cidade de Deus* em diversas ocasiões. O filme inicia com facas sendo amoladas ao som de uma batucada. Em um canto estão presas algumas galinhas que aos poucos vão sendo mortas e depenadas. Porém uma delas consegue se soltar e foge. Ao acompanhar a trajetória dela que escapa rapidamente da degola mergulhamos na seqüência seguinte, a qual antecede o final do filme em formato de flashback e ponto de partida para toda a história: através de um giro da câmera para um lado e outro feito a partir do personagem Buscapé, apresenta-se uma gangue de jovens e crianças com armas nas mãos em oposição a um grupo de policiais, imagem semelhante às clássicas cenas de duelo e com uma clara metáfora presente, pois, temos os «dois lados da moeda»: bandidos *versus* policiais.

Como afirma Heredero, na composição do gênero sempre terá lugar à opção de redenção pela influência que exerce sobre o bandido a mulher amada. Constatado na trajetória de Bené e Cabelereira, os quais repugnam a vida de malandro em prol do amor de Angélica e Berenice, respectivamente, e a presença marcante do personagem amigo, companheiro inseparável do gangster, cuja a morte ou rompimento com a quadrilha como a exemplo em *Hampa Dorada*, antecipa a do chefe, em nosso contexto, papel vivenciado por Bené. Já a morte do gangster, quase sempre, obedece a um final: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (Divisa, 2007:279). Desta forma se vivencia o desfecho de Zé Pequeno, ou seja, é morto pela quadrilha rival: os meninos da Caixa Baixa.



---

Já a utilização de jornais, meio de comunicação informativo, guarda seu protagonismo dentro deste formato filmico uma vez que «es un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con valor sintético añadido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia». (Herederó, 1996:179). Fato recorrente na película e marcado pelo elo existente entre a profissão de Buscapé (o qual começa fotografando o crime) e seu vínculo empregatício: o jornal.

O sentimento de dualismo entre o campo e a cidade também tem lugar cativo no gênero conforme expõe Herederó, como a exemplo em *El último refugio* (1941). O campo trás de forma romantizada os valores «incontaminados» e o lado urbano propicia a corrupção deste. Em *Cidade de Deus* verifica-se a mesma dualidade, porém representada entre o asfalto e a favela. Aqui a projeção da corrupção está vinculada à favela já que o asfalto ganha um papel romantizado, de pureza e ordem social.

A mitologia norte-americana do êxito, do triunfo pessoal, o mito *self made man* ('homem feito por si mesmo'), a luta por se afirmar como indivíduo retrata o sonho americano arquétipo. Esta mitologia vivenciada na fase de prosperidade econômica dos anos vinte cairá como consequência da depressão. A luta por conquistar o triunfo e as consequências do fracasso em alcançá-lo são os vetores que organizam muitas destas ficções. Nas palavras de Herederó:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996:159).

Diante disso, torna-se impossível não presenciar no processo de ascensão do gangster a mitologia assinada pelo capitalismo, ou seja, as praticas corriqueiras como a concorrência desmedida, a eliminação dos mais fracos, a ostentação e o luxo como símbolos do poder, o culto ao dinheiro e etc. Fazendo uma ponte com o filme em estudo, assimila-se fortemente este mito do *self made man* na figura do gangster e também no personagem de Buscapé, sutilmente trabalhada, o qual se converte em fotógrafo, carreira a qual está predisposta à «fama artística».

## **2.1. CIDADE DE DEUS E SLUMDOG MILLIONAIRE – DISCURSO CARICATO -**

Baseando-se em um exemplo de produção cinematográfica

---

atual, no intuito de demonstrar a recorrência em adaptar a uma linguagem comercial, neste caso, entretanto, sem sugerir a presença exclusiva do gênero gangster, mas, sobretudo, em resgatar a similaridade do tema e discurso em torno das favelas, encontra-se no formato do filme *Slumdog Millionaire* (*Quer ser um milionário?*, 2008), dirigido pelo britânico Danny Boyle, baseado no livro *Q and A* de Vikas Swarup, lançado em 2005, semelhantes correlações com *Cidade de Deus*. O filme está situado em Mumbai (Índia), trazendo à luz a realidade das favelas. A história discorre em torno de dois irmãos Jamal e Salim, o concurso *Quem quer ser milionário?* e os mafiosos urbanos. Com o enfoque na infinita pobreza das favelas, caracterizada nas péssimas condições de infra-estrutura e carência total financeira, demonstrado em uma das cenas onde Jamal utiliza um banheiro improvisado e se mistura com seu próprio excremento e nas seguintes cenas onde Jamal, Salim e Lakita dormem junto ao lixo em uma cabana também improvisada e buscam alimento no abundante lixo periférico, nota-se um tom diferenciado no recorte cinematográfico feito por Meirelles em *Cidade de Deus*. Enquanto que no filme de Meirelles se omite as ausências em prol ao «espetáculo» da violência, em *Slumdog* a violência assistida vem das ausências mostradas. Porém, independente da abordagem do contexto se presencia o esquema gangsteriano. Iniciarei pelo paralelo entre Jamal e Salim e Bené e Zé Pequeno. Salim apresenta o mesmo perfil de gangster que Zé Pequeno, percorre o caminho do mal, é ambicioso e almeja o poder, o dinheiro a qualquer preço. A figura caricata dos gangsters advém dos meninos de rua que tentam sobrepor à mediocridade e à pobreza que os rodeiam e através da ambição, da vaidade, do afã pelo poder, deslizam pela cara oculta do delito, como expõe Heredero.

Entretanto, Jamal percorre o caminho do bem e se opõe às maldades e violências como Bené, apesar de este ser cúmplice de Zé Pequeno, não cometia assassinatos, era amigo da galera e suavizava a maldade do companheiro. Até uma fase do filme Jamal era amigo inseparável de seu irmão, estavam sempre juntos, inclusive planejando alguns assaltos «infantis» em prol de comida. Já a personagem de Latika, bonita e atrativa, funciona como motivo de rompimento entre os irmãos, um discurso clichê, também presente no gênero. E por Latika, Salim apresenta um momento, no final do filme, de arrependimento, de redenção, e a liberta para ir ao encontro de seu irmão. A mitologia norteamericana do êxito também está presente em ambos protagonistas. Um no caminho do mal, porém ávido pelo triunfo pessoal e o outro no caminho do bem, através de um conto de fadas em se tornar milionário através de um concurso, também alcança a sua conquista e reforça o mito *self made man* americano, evidenciando assim como Buscapé em ter sobrevivido à opção em rechaçar a vida fácil do crime, e o mito do *happy ending* ('final feliz') em ambos os filmes. O dualismo espacial também se faz

recorrente, de um lado a favela, a miséria, e de outro a realidade urbana, a riqueza, neste caso, evidenciada na casa do mafioso para quem Salim trabalha. Aqui encuadra a origem da corrupção oriunda na sociedade urbana a qual gera a distorção no sistema social e tras como consequência o desequilíbrio e a constituição de marginais. A ascensão e queda do gangster é de fácil reconhecimento e o tempo narrativo para construir sua trajetória é muito similar a de Cidade de Deus, ou seja, ascensão lenta e queda rápida, seguida de morte.

### 3. O MANIPULADO: UM CONTEXTO ÀS AVESSAS

A sensação mais inverossímil que se passa e creio ser a mais denunciativa no ato de observar a desfiguração dos fatos é a de alimentar uma imagem de que a favela se resume a bandido, à violência, à ignorância e ao narcotráfico. Além deste equívoco há outro de grande relevância que é o de atrelar esta imagem não a uma ideologia de cunho humanístico, de reflexão discursiva, mas, sobretudo, em fixar uma ideologia social de cunho «glamourizado» em torno do espetáculo das armas, dos tiros, da obsessão pela ascensão, da sagacidade do líder, do culto ao dinheiro, da individualidade desmedida, dos confrontos intermináveis e da cocaína em abundância. Através da estética privilegiada retrata uma opção de vida, exatamente opcional, que seduz e emplaca uma atrativa oportunidade para se obter o poder, o respeito, a fama, o desinteresse pelo trabalho e a absoluta aceitação de que a vida é descartável diminuindo a sensibilidade emotiva do espectador em prol da adrenalina sensorial despertada. A vida de bandido se converte em carreira de status social. Ao espetacularizar a pobreza e a marginalidade, o filme perde seu impacto como crítica social, embora sirva como elemento de catarse para uma classe média que prefere ir ao cinema para ver na tela grande o «verdadeiro Brasil» enquanto deixa para as classes baixas as imagens de um «falso Brasil». Um clichê discursivo, vazio de sentidos históricos<sup>3</sup> e com empenho em reforçar a fronteira que distancia e protege o «nós asfalto» do «outro favela» o que, conseqüentemente, pode criar um clima favorável para cooptar novos adeptos diante da fragilidade do tecido social. O que poderia ser uma oportunidade para uma reflexão social, tornou-se uma exuberância estética com interesse comercial internacional<sup>4</sup>.

O interesse em converter-se em traficante, marginal, incluindo crianças e adultos, não apresenta uma base explicativa, tampouco se chega a um motivo contundente, uma vez que, nenhum tipo de ausência é abordado no filme, ou seja, de moradia, de educação, de alimentação, de sistema de saúde. O estilo de vida elucidado na película se torna agressivo e desumano em contato com a realidade.

#### NOTAS

3 | Faço referência à forma pela qual o tema *favela* nos foi abordado, ou seja, destituído de contexto histórico. Foi-nos apresentado como um filho órfão, o que pode nos conduzir a uma simplificação equivocada e distorcida da realidade.

4 | Ênfase o interesse internacional já que «o maior avanço de *Cidade de Deus* está nas parcerias internacionais de co-produção [...]». Em 2001, ainda em fase de roteiro, *Cidade de Deus* conseguiu a co-produção da Miramax, nos Estados Unidos, e do Studio Canal, na França.[...] Tais parcerias, realizadas pela primeira vez com empresas fortes e de grande penetração internacional, abriram portas importantes para o cinema brasileiro, garantindo com antecedência o lançamento em países estrangeiros e facilitando a circulação dos filmes por festivais e mercados. Da mesma forma, essa aposta antecipada representa uma importante confiança de qualidade do produto final. Até então, os filmes da retomada só foram negociados após estarem prontos[...]. [http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf)

Na própria *Cidade de Deus* a comunidade conta com 80 instituições, dentro de vários ramos: a dança, o teatro, a música, a literatura, o artesanato, entre outras, ou seja, é um meio urbano como qualquer outro, com centro comercial, com escolas, com centros de lazer, com bancos, com supermercados, em proporções mais precárias, porém presentes. O dia a dia deles é comum a vida dos brasileiros, trabalham, estudam e se divertem, levando em conta o recurso de cada um. Como demonstra na pesquisa 42% dos moradores da favela, quase que 50%, acreditam viver nas mesmas condições sociais que o asfalto. De acordo com o filme, tudo isso é inexistente e praticamente toda a favela é traficante, com baixo nível escolar e praticamente sem nenhuma expectativa de vida ou sonhos a conquistar. Contrastando com os dados estatísticos a grande maioria das crianças tem acesso à escola (83,4%), embora de baixa qualidade, porém o que aprendem garante seu desenvolvimento no trabalho (para 54,8% dos entrevistados). Na película, a maioria das crianças dedicam suas vidas ao tráfico e portam armas, porém não se torna explícito ser por uma opção de sobrevivência, mas sim por interpretarem, de forma natural, que esta é a carreira profissional inerente ao meio para atingir o poder, o êxito.

A presença da família foi totalmente solapada da tela do cinema, nos dá a entender que a maioria surge da «terra». Não há questionamento sobre a necessidade ou a ausência dos pais ou de pessoas queridas. Demonstrem serem pessoas incapazes de travar um diálogo saudável, não existe outro assunto que não seja o mundo do crime. São desprovidos de conteúdo moral, intelectual, espiritual e social. São humanos? Fixaram uma etiqueta ao redor desta comunidade que nos falta uma nomenclatura apropriada a fim de defini-los.

No que tange ao narcotráfico<sup>5</sup>, ou seja, de uma forma geral, a origem da violência, o motivo desestabilizador para o surgimento desta, não tem lugar no filme. Da forma que nos apresenta nos sugere que seja um produto fabricado naquele meio, ou seja, a droga é plantada e colhida ali assim como todo o tipo de violência. O externo, ou seja, a sociedade está excluída de qualquer responsabilidade e protagonismo sobre o tema, já que a sua «pureza social» foi defendida através de suas lindas praias, da galera bonita e de raça branca e dos lindos pores-do-sol. Outro ponto de forte dissenso é o tópico referente à projeção da ideia de «mundo à parte» com seus «seres à parte». De acordo com a pesquisa, evidencia-se que quase 70% dos moradores das favelas se sentem integrados à sociedade quando que no filme a história passa quase que exclusivamente dentro dos muros da favela, concretizando um mundo exótico ao olhar externo. Na pesquisa não se evidencia esta falta de conexão com o meio, não há este muro entre o asfalto e a favela, este bloqueio é criado de fora para dentro, principalmente por aqueles que possuem nas mãos

---

## NOTAS

5 | O narcotráfico foi identificado como um produto interno da favela, desconsiderando-se os poderosos e influentes protagonistas atuantes nesse meio, ou seja, «o asfalto». De acordo com Zaluar, em seu livro: Cem anos de favela, nos relata: «A entrada dos cartéis colombianos e das máfias ligados ao narcotráfico, particularmente o da cocaína, trouxe para o país as mais modernas armas de fogo, que foram distribuídas entre os jovens traficantes e “aviões”, envolvendo uma rede de intermediários que inclui desde logo policiais e “matutos”, ou seja, os que trazem as drogas de outros estados ou países e que as vendem em grandes quantidades (“a peso” e não em papelotes)» (UNDCP apud Zaluar, 1999:210).

a possibilidade de desmistificar tal construção. Refiro-me à mídia, a qual «padroniza» e «condiciona» a elaboração de um pensamento, de uma convicção, ou até mesmo, de uma ideologia, através dos noticiários ou produtos culturais, podendo reforçar, desta forma, este imaginário periférico, cometendo um ato de violência com este povo já tão violentado moralmente.

A narrativa do filme desconsidera de todos os modos o passado da nação Brasileira, a qual foi «vítima» de um processo de colonização intenso e devastador, principalmente, nas consequências sociais deixadas. E sobre elas me adentro no que se refere à raça negra<sup>6</sup>. Uma identidade que esteve presa às mazelas de todos os tipos de preconceitos e amarguras, e hoje, todavia, segue sendo projetada sob a imagem organizada em forma de *gueto*.

Percebe-se, através das coincidências observadas (na adaptação ao gênero de gangster), que a obra não está baseada em um formato de história *ingênua*, ou seja, descompromissada com a bilheteria expectadora. Há interesses comerciais bem visíveis, com uma indústria por detrás ávida por atingir o sucesso internacional, abordagem sobre a qual não faço críticas, pois não se pode fazer apologia ao filantropismo, uma vez que, os custos precisam ser pagos e estamos diante de um produto comercializável. Apenas o evidencio como alicerce influenciador no caráter manipulativo em questão. Assim sendo, tratar o tema, favela, com menos efeito estético e com mais conteúdo argumentativo, interessaria ao olhar estrangeiro?

As coincidências elencadas na adaptação ao gênero comercial — *gangster*—proporcionam uma aproximação muito mais da ficção do que da realidade. Ao visualizar os arquétipos caricatos do gênero sustentado na narrativa de *Cidade de Deus*, os quais desde a década de trinta já são utilizados, perde-se a convicção realista defendida na obra e passamos a assistir mais uma história «confeccionada». O que se afirma como realidade e isso *não se pode omitir* é o tema da violência e do narcotráfico associados às favelas. Isso é realidade no mundo, não apenas em *Cidade de Deus*. Diante deste tema, de importante e notória realidade, sugere-se haver sido utilizado como um discurso real para «diluir», «disfarçar» e «incorporar» o formato do gênero comercial na concepção do filme. Ao assistir à trajetória narrativa da película através de suas imagens impactantes e escalofriantes, a suposta realidade evidenciada através do acúmulo de violência projetada, paralisa ao expectador, o que o faz endossar a autenticidade da história tendo como referência verídica o conteúdo jornalístico que assola o país diariamente vendendo a mesma manchete: favela, reduto de marginais e de narcotráfico. Entretanto, tendo em consideração, que essa referência «verídica» tampouco está isenta de sensacionalismo e especulação midiática,

---

## NOTAS

6 | Enfim, em 1850 registra o fim do tráfico de escravos e em 1888 o fim da escravidão através a lei Áurea. O negro sobreviveu ao fim da escravidão e chegou aos nossos dias sendo encapsulados e «animalizados» dentro de formatos discursivos que se assemelham aos «guetos» sob o codinome favela.



cabe aqui igual reflexão sobre a realidade e a possibilidade de manipulação do tema em questão.

A idéia em desenvolver a história fechada dentro dos muros da favela, remonta a ideologia de caráter internacional, uma vez que, este cotidiano, o qual se torna exótico à mirada estrangeira, endossada pela curiosidade e ignorância alheia por desconhecimento, poderia alavancar, substancialmente, o interesse pelo consumo do filme.

Após esta análise faz mister acrescentar que, em minha restrita opinião, a delicadeza sobre a temática requeria outro tipo de abordagem pela facilidade com que a ficção se mescla com a realidade protegida sob a chancela: Cidade de Deus (uma comunidade verídica) e, sobretudo, representada pelos próprios moradores das favelas explorando a linguagem construída neste meio social. Colocar o nome do filme *Cidade de Deus*, diretamente faz alusão à comunidade em referência, mas também às favelas cariocas, as quais, mais uma vez, passam da posição de vítimas às de culpadas, através dos estereótipos «distorcidos», com os quais foram representados. A questão *baseado em fatos reais* (assinado pelo filme), causa uma idéia preliminar de aproximação à realidade, porém, no caso presente, aludindo à fonte que deu origem ao filme, o livro de Paulo Lins, o qual foi idealizado de forma imaginativa<sup>7</sup>, embora alguns personagens tenham ganhado nomes verídicos, como argumenta o autor, aproxima-se mais uma vez do caráter ficcional. Sobre o caráter «natural» do elenco, por assim defini-lo, emplaca uma verossimilhança que nos intimida na hora de questioná-la, porém o exercício manipulativo se revela no ato de «generalizar» o comportamento, as atitudes, os pensamentos apenas sobre a ótica da marginalidade envolvendo uma comunidade inteira, com salva exceção do único sobrevivente possuidor de um bom coração e cultivador de valores morais: o personagem Buscapé. Através da exceção não se pode projetar o todo, porém através do todo se projeta e defende uma ideologia —um discurso—.

Diante do exposto, creio que fica claro a intenção ficcional do filme em contraste com a forma verídica com a qual tentou-se justificar a película, defendida nas palavras de seu diretor: «[...] a gente não inventou aquela história».

Deste modo, conclui-se que o cinema é espetáculo e sempre foi, desenvolveu-se com esse fim. Nesse sentido, a representação de problemas complexos, como a questão da oposição favela e asfalto, deve ser analisada de forma cautelosa, já que os discursos identitários, reafirmados pelos discursos cinematográficos, tornam-se senso comum no imaginário coletivo, assim sendo, é importante que eles sejam questionados e desestabilizados na busca de novos significados.

---

## NOTAS

7 | Entrevista realizada com o escritor Paulo Lins, o qual comenta o processo de criação do livro *Cidade de Deus*. Publicada na revista: *Caros Amigos* (Edição 74), em maio de 2003.



---

#### 4. UMA PALAVRA FINAL

Não poderia concluir este estudo de cunho investigativo sem pronunciar algumas palavras finais. A intenção do trabalho proposto não foi de criticar a obra de Fernando Meirelles e tampouco depreciá-la. Deixo aqui documentado minha admiração pelo filme como arte. Torna-se inquestionável o alavanque ocorrido no cinema nacional em detrimento à película. Serviu como um fôlego novo para o Brasil dentro do âmbito não só nacional, mas, sobretudo, internacional. Rompeu paradigmas e fixou a qualidade cinematográfica brasileira. No que tange ao formato do conteúdo apresentado, também deixo constatado, que para tantas outras pessoas o filme pode ter servido como discurso reflexivo dentro de algum ponto de vista específico, e, através de um viés argumentativo ou outro, tenha «desestruturado» a sensibilidade do expectador em busca de reflexões sociais.

Meu interesse específico foi o de (re) interpretar a obra desmontando os estereótipos reafirmados a fim de aludir à realidade, já que, muitas vezes, me surpreendia endossando o «verossímil representado» e, em esses momentos, via-me submersa em este «imaginário coletivo» estruturado no mesmo formato cinematográfico estereotipado. Foi então, que me dei conta, do necessário que seria realizar este trabalho, principalmente para *recapacitar* meus olhos em torno da *comunidade favela*.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. Acessada dia 15/ 7/ 2009. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> .
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. Entre câmeras e traficantes (entrevista com F. Meirelles). 06/08/2002, [www.Globo.com](http://www.Globo.com)
- MELLO, Cléa Corrêa de. «O desafio crítico de Cidade de Deus». *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». *Globo Barra*, Globo, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. «Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea». *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed)(2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.

# GÉNERO COMERCIAL EN EVIDENCIA: ¿LA PELÍCULA *CIUDAD DE DIOS* MANIPULA LA REALIDAD?

**Raquel de Medeiros Marcato**  
**Doctoranda en Literatura Comparada**  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

**Cita recomendada** || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Género comercial en evidencia: ¿La película *Ciudad de Dios* manipula la realidad?" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 80-95 [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

**Ilustración** || Xavier Marín

**Traducción** || Alexandra Veloso

**Artículo** || Recibido: 09/10/2009 | Apto Comité científico: 14/12/2009 | Publicado: 01/2010

**Licencia** || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



**Resumen** || Este artículo pretende analizar la hipótesis de manipulación de la realidad narrada en el film *Ciudad de Dios* (2002), una favela localizada en la región oeste do Río de Janeiro. A partir de esta propuesta discursiva, se pretende contextualizar la manera en la cual la trama ha sido enfocada, cuestionando la supuesta aproximación y adaptación del género gangster, despertando la sensación de una «historia fabricada» dentro de un supuesto contexto real: el universo favela, exótico escenario para captar la atención de la taquilla internacional.

**Palabras clave** || Ciudad de Dios | Cine | Gangster | Manipulación | Realidad | Ficción | Género | Estereotipo | Imaginario.

**Abstract** || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a “fabricated story” supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

**Key-words** || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.

## 0. Introducción

En 2002 se produjo el lanzamiento en el circuito cinematográfico brasileño de la película *Ciudad de Dios*, dirigida por Fernando Meirelles y basada en la novela homónima de Paulo Lins (1997). El largometraje fue un récord en taquilla: tuvo 3,2 millones de espectadores y no tardó en conquistar el éxito internacional; como prueba de ello, su nominación a los Óscar de 2004. La película narra las historias de niños y jóvenes que se ven envueltos en la marginalidad y el narcotráfico en la favela Ciudad de Dios, inaugurada en 1960 en Río de Janeiro.

La película, por medio de su narración y sus secuencias de imágenes, transmite una apariencia real chocante, que abrasa los ojos y que nos hace reflexionar sobre su existencia. Las escenas, construidas con una estética brutal, relatan un «estilo de vida infrahumano» que nos cala y se asienta en nuestro imaginario, pero ¿de forma real o ficticia? Su director, Fernando Meirelles, al ser cuestionado sobre cómo la gente vería Ciudad de Dios después de su película, comentaba lo siguiente: «[...] la gente no se ha inventado esa historia. Es como un espejo: la culpa no es del reflejo, sino de la realidad que refleja» (Paulo Lins *apud* MoretzSohn, 2002:3). De acuerdo con su defensa, y al contrastarla con el punto de vista de Núñez, que afirma que: «El cine no puede entenderse como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación, en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción» (2005:24), nos resulta especialmente interesante analizar si el discurso propuesto en el largometraje presenta una manipulación de la realidad a través de un formato comercial, de clichés y caricaturización.

## 1. Favela: discursos y estereotipos

Es sabido que la favela no es exclusiva de Brasil, como lo demuestra Mike Davis en su libro *Planeta Favela*<sup>1</sup>, y no pertenece sólo a la comunidad que la compone, puesto que la promoción de la diferencia «asfalto» versus «favela» se realiza constantemente. Por medio de los telediarios, periódicos, revistas y productos culturales (principalmente el cine y la literatura) una gran mayoría tiene acceso a esta realidad, que se narra, representa y relata de forma tendenciosa al transmitir la idea de habitantes excluidos, marginados, agresivos, traficantes, ociosos, negros y peligrosos. Estos estereotipos crean la representación de la identidad brasileña, particularmente de las favelas. De este modo, se contribuye a la formación de un imaginario colectivo, transformado así en opinión mayoritaria.

---

### NOTAS

1 | Según Davis, «Probablemente existen más de 200.000 favelas cuya población varía entre varios cientos y más de un millón de personas en cada una de ellas. Sólo las cinco grandes metrópolis del sur de Asia (Karachi, Bombay, Delhi, Calcuta y Daca) alojan aproximadamente 15.000 comunidades de favelas distintas, cuya población total supera los 20 millones de habitantes» (2006:37).

---

Pensar en el cine como medio fabricante de discursos que producen efectos sobre lo social es de suma importancia y responsabilidad, puesto que la convicción sobre el mismo se puede plasmar en el campo del imaginario colectivo y puede (re)afirmar o negar un prejuicio o idea preconcebida, incluso reforzar un «colonialismo» que todavía puede seguir latente en la conducta social brasileña.

A partir de los años 60, con el «cinema novo», el escenario de la pobreza era utilizado como medio de denuncia social (con el prestigioso cineasta Glauber Rocha a la cabeza), de protesta contra lo que no se dice, lo que no se muestra y lo que no se conoce. Ante una época de censura, el cine se vivía como delator social del caos reinante, sobre todo en la indignante época de la dictadura. Durante los años siguientes, el cine nacional sufrió una caída brusca, llegando a registrar momentos prácticamente de ausencia de producción por la escasez de leyes de incentivo cultural. Como nos comenta Oricchio (2003), el año 2000 estuvo marcado por una fase de «retomada» (reanudación) del cine brasileño, al contar con el apoyo de la Ancine, nueva agencia reguladora en el ámbito cinematográfico, y con una ley de incentivo fiscal, que propició un nuevo ímpetu y un aumento en el reinicio del cine nacional.

El cine de la retomada polemiza con la misma denuncia social de antes, que ya se conoce; no obstante, en la actualidad, se presta más atención a sus efectos estéticos, sin antecedentes, como en el caso concreto de este estudio, la impactante *Ciudad de Dios*.

La calidad técnica del trabajo de Meirelles es indiscutible, constituido por una obra armoniosa, desde las imágenes hasta la banda sonora. Todo tiene gran fluidez, ofrece adrenalina y se despide de la inercia. El elenco es excelente y está compuesto por los propios habitantes de las favelas, esto es, actores desconocidos, lo que resultó una interesante innovación dentro del conjunto de la obra, mostrando un alto nivel de interpretación cinematográfica y gran naturalidad al «encarnar» a los personajes dentro de un contexto duro y cruel. Todas las hablas se adaptaron al lenguaje local, por ello los diálogos están repletos de argot y malicia, con una veracidad impactante. La película transcurre a lo largo de tres décadas, comienza en los 60 y termina a principios de los 80, y en todas ellas se aprecia un elaborado trabajo escénico; resplandeciente en los espacios físicos de apariencia grotesca, en la caracterización de personajes, en la imagen de video clip, en los innumerables flashbacks, el encuadre irregular de la cámara y en la ideología defendida en cada época. Nos volvemos testigos de la destrucción humana por la ambición del poder, por venganza, o incluso sin motivo.

El estilo de vida abordado en *Ciudad de Dios*, descrito como «infrahumano», se explica por la precariedad del espacio físico, por la



naturaleza que a cada escena va dando lugar a ladrillos destrozados, vidrios rotos, manchas de sangre entre las estrechas callejuelas que interconectan el mercado financiero de la favela, esto es, los puntos de venta de droga que sustentan el narcotráfico. Además de ello, la perspectiva de vida, que se deteriora con el transcurso del tiempo, se acorta y deshace entre el que manda y el subordinado, entre el poder y la escasa renuncia, entre el individualismo y la falta de colectividad, entre el miedo y el optimismo casi nulo, entre el callejón sin luz y la vida sin salida, entre el narcotráfico y la policía, entre el soborno y la complicidad, en definitiva: entre la Guerra y la Guerra.

La estética, basada en el espectáculo de la violencia, sólo asume el papel de delatora y se ve privada de mediaciones, contextualizaciones o de posicionamiento crítico. Así se plantea la cuestión de qué público era el objetivo de la película. El exceso de violencia que se propone agredir al espectador, la idealización de un gueto, además negro, aludiendo a los «sujetos aparte», que nos recuerda a los guetos afroamericanos; la naturaleza del protagonista; mafioso, propio de películas de gánsters, la incursión en la ascensión y caída del bandido, la saga mafiosa, el famoso triángulo amoroso que separa a los amigos inseparables y la presencia del único superviviente, aquel que nos puede contar la historia, puede, sin duda, constituir el perfil de una historia más atractiva, muy parecida a las películas estadounidenses, y con más posibilidades en el mercado internacional. Pero a la vez, ¿no se transforma en una historia más «fabricada»?

En un estudio realizado en 2008 por el Instituto Brasileiro de Pesquisa Social (Instituto Brasileño de Estudios Sociales)<sup>2</sup> con habitantes de las favelas de Río de Janeiro, se constataron las siguientes estadísticas ante la pregunta sobre la imagen de las favelas: para los entrevistados, la imagen social de las favelas está «totalmente distorsionada». Para el 85,1 % de los entrevistados, la favela no es un «reducto de marginados», y para el 93,1%, no es un lugar de «negros y pobres». Para el 65,4% de los entrevistados, la forma que tienen los medios de cubrir los sucesos de la favela es sensacionalista, puesto que distorsiona los hechos y hace uso de prejuicios. Lo expuesto nos permite aproximarnos más aún a la posibilidad de manipulación de la realidad que se lleva a cabo en la película *Ciudad de Dios*. Al seccionar la realidad para esquematizar el discurso cinematográfico, el autor ya se posiciona siguiendo sus criterios y objetivos.

El esfuerzo por alcanzar la verosimilitud con tantas legitimaciones e impresiones de realidad puede producir que el espectador se forme una imagen distorsionada del supuesto origen y reducto de la violencia que asola de forma cotidiana a la ciudad. El sociólogo Octavio Ianni reflexiona sobre cómo dicha descontextualización

---

## NOTAS

2 | El estudio en cuestión incluye varias preguntas; aborda la infraestructura, el tráfico de drogas, la imagen social de la periferia; en definitiva, las condiciones de vida de los habitantes de la favela. Se encuentra disponible en: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>.

produce efectos nocivos y duraderos en la forma en que en Brasil se perciben los problemas sociales:

Ha pasado mucho tiempo, prácticamente un siglo, desde la abolición de la esclavitud y todavía resuena en el pensamiento social brasileño la sospecha de que la víctima es la culpable. Existen estudios de que la «miseria», la «pobreza» y la «ignorancia» parecen estados naturales o responsabilidad del miserable, del pobre y del analfabeto. No hay un empeño visible en mostrar la trama de relaciones que generan las desigualdades sociales (1997:97).

## 2. El género comercial en evidencia: el gánster

La aproximación de la película al género de gánsters nos permite ampliar el modo de lectura discursiva sobre la película y nos permite desentrañar la hipótesis de verosimilitud defendida a través de la identificación de una historia «fabricada» dentro de estructuras reconocidas.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (*thrill*) que la caracterización (Heredero, 1996:189).

El cine de gánsters trata de un discurso sobre el choque entre el nuevo orden social capitalista y la oposición delictiva que ejercen frente a éste los marginados por el sistema. Desde el punto de vista histórico, el gánster surge del crac de Wall Street y es apadrinado por la prosperidad económica y el desarrollo capitalista de los años veinte. Ya en el cine, el gánster supera la quiebra de la bolsa y es un hijo de la depresión, posteriormente redimido por la regeneración del New Deal de los años treinta. «El gangster de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano» (Shadoian apud Heredero, 1996:145). El pensamiento motriz de América como tierra fértil de oportunidades y a la vez de sociedad igualitaria y democrática se ve inmerso en una contradicción ideológica: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás» (Heredero, 1996:145). En definitiva, los gánsters del cine desarrollan esta metáfora que expresa el problema central de la mitología americana, esto es, «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley» (Divisa, 2007: 233).

---

Películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) – a las que tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo – no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (Heredero, 1996:157).

De acuerdo con Heredero, desde la década de los 30 ya se aprecia cómo la construcción y las reproducciones de características de los gánsters generan arquetipos y narrativas fácilmente identificables. El primer punto en cuestión, la ascensión y caída de los gánsters, se constata con facilidad en *Ciudad de Dios*. Se evidencia de forma extrema en la trayectoria de Zé Pequeno, que alcanza el apogeo económico y de poder de forma acelerada y que muestra, al final del largometraje, su caída cuando es extorsionado por la policía, sumiéndole en la pobreza. Aprovechando esta información sobre la temporalidad narrativa que se aprecia en *Ciudad de Dios* se abre un espacio para constatar otro hilo conductor que apoya la adaptación al género: «La ascensión es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla» (Heredero, 1996:175).

El transcurso del gánster sucede, según Heredero, exclusiva y casi siempre dentro de un universo delictivo (esto es, los conflictos entre grupos rivales para realizar ajustes de cuentas), y difícilmente refleja el entorno social en que prolifera la contra-sociedad criminal. Estas características también se comprueban en la película al observar la predominancia, casi exclusiva, de enfrentamientos y la ausencia de reflexión sobre el origen del caos.

La naturaleza del gánster, según Shadoian apud por Heredero, consiste en que «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996: 6). De acuerdo con este perfil psicológico, encarnado por Zé Pequeno, se comprueba una ausencia de culpabilidad ante sus atrocidades; es un individuo totalmente carente de convicciones morales, sociales y políticas; su ambición por ser el líder de la favela es patente hasta el final de la película sin posibilidad de vuelta atrás «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su expresividad facial» (1996: 186). Tanto en *Dadinho* como en *Zé Pequeno*, se aprecia un exceso interpretativo de tono agresivo y cruel que destaca sobre los demás. Ya en el campo emocional, con frecuencia se trata de personajes que

---

presentan carencias afectivas, lo que también se aprecia en el perfil de Pequeno cuando es rechazado por la novia de Galinha o cuando presencia cómo Bené le regala una cámara de fotos a Buscapé. Otro pilar que también incluye el esquema narrativo mostrado por el cine de gánsters y apoyado por Ciudad de Dios es la conexión rápida y concisa de las diferentes escenas filmadas, la velocidad y la capacidad de síntesis de una estructura secuencial cortada y cerrada en que un plano engloba el anterior, generando un carácter seco, áspero y trepidante. La voz en off también es un recurso muy popular que se puede encontrar en el género del cine negro, como por ejemplo en *Perdición* (1944) y *Detour* (1945), puesto que, «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (Silver; Ursini: 2004:20). Mediante la narrativa en off de Buscapé es un buen ejemplo de este recurso de aproximación y vinculación con el espectador.

El recurso del flashback y los puntos de vista identificados por la cámara se asoman al género y se repiten en Ciudad de Dios en distintas ocasiones. La película comienza con unos cuchillos que están siendo afilados al son de una batucada. En una esquina se ven unas gallinas encerradas que poco a poco van a ser matadas y desplumadas. Sin embargo, una consigue soltarse y huye. Al acompañar la trayectoria de la que se escapa rápidamente del degüello, nos sumergimos en la secuencia siguiente, que antecede al final de la película con formato de flashback y es el punto de partida para toda la historia: mediante un giro de cámara a un lado y otro realizado a partir del personaje de Buscapé, se presenta una pandilla de jóvenes y niños armados contra un grupo de policías, semejante a las clásicas escenas de duelo y con una clara metáfora presente porque se tienen los «dos lados de la moneda»: los bandidos contra los policías.

Como afirma Heredero, en la construcción del género siempre habrá lugar a la opción de la redención por la influencia que ejerce la mujer amada sobre el bandido. Queda constatado en la trayectoria de Bené y Cabelereira, que detestan la vida de pícaro por el amor de Angélica y Berenice, respectivamente; y la presencia fundamental del personaje del amigo, compañero inseparable del gánster, cuya muerte o ruptura con la cuadrilla (como en el ejemplo de Hampa Dorada), anticipa la del jefe. En nuestro contexto, este papel es desempeñado por Bené. La muerte del gánster casi siempre obedece a un final: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (Divisa, 2007: 279). De este modo, se experimenta el desenlace de Zé Pequeno, esto es, su muerte a manos de la cuadrilla rival: los niños de Caixa Baixa.

---

También la utilización de los periódicos, medio de comunicación informativo, mantiene protagonismo dentro de este formato cinematográfico porque «es un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con valor sintético añadido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia» (Heredero, 1996:179). Es un hecho recurrente en la película y está marcado por la relación existente entre la profesión de Buscapé (que comienza fotografiando el crimen) y su vínculo empresarial: el periódico.

El sentimiento de dualidad entre el campo y la ciudad también tiene un lugar relevante en el género, como en el caso de *El último refugio* (1941) (Heredero, 1996). El campo trae, de forma romántica, los valores «no contaminados», mientras lo urbano propicia la corrupción del primero. En *Ciudad de Dios* se verifica la misma dualidad, pero representada entre el asfalto y la favela. Aquí la proyección de la corrupción está vinculada a la favela porque el asfalto adquiere un papel romántico, de pureza y orden social.

La mitología estadounidense del éxito, del triunfo personal, el mito del «self-made man» (hombre hecho a sí mismo) y la lucha por afirmarse como individuo, retrata el sueño americano arquetípico. Esta mitología vivida en la fase de prosperidad económica de los años veinte caerá como consecuencia de la depresión. La lucha por conquistar el triunfo y las consecuencias del fracaso en alcanzarlo son los indicadores que organizan muchas de estas ficciones. En palabras de Heredero:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996:159).

Ante esto, es imposible no percibir en el proceso de ascensión del gánster la mitología asignada por el capitalismo, esto es, prácticas corrientes como la competencia desmedida, la eliminación de los más débiles, la ostentación y el lujo como símbolos de poder, el culto al dinero, etc. Haciendo un puente con la película objeto de estudio, este mito del «self-made man» se asimila fuertemente en la figura del gánster y también en el personaje de Buscapé, figura sutilmente trabajada que se convierte en fotógrafo, carrera en la que existe predisposición para la «fama artística».



## 2.1. Ciudad de dios y *Slumdog millionaire*: el discurso caricaturesco

Podemos encontrar correlaciones entre *Ciudad de Dios* y el formato de la película *Slumdog Millionaire* (*¿Quién quiere ser millonario?*, 2008), del director británico Danny Boyle, basada en el libro *Q and A* de Vikas Swarup (2005). Se trata de una producción cinematográfica reciente, adaptada al lenguaje comercial, que, sin sugerir la presencia exclusiva del género de gánster, presenta similitudes en torno al tema de las favelas con *Ciudad de Dios*. La película transcurre en Bombay (India) y saca a la luz la realidad de las favelas. La historia gira en torno a dos hermanos, Jamal y Salim, el concurso *¿Quién quiere ser millonario?* y los mafiosos urbanos. La película pone el punto de mira en la tremenda pobreza de las favelas, caracterizada por las pésimas condiciones de infraestructura y la carencia absoluta de recursos económicos. Esto se demuestra en una de las escenas donde Jamal utiliza un cuarto de baño improvisado y se mezcla con sus propios excrementos y en otras en las que Jamal, Salim y Latika duermen junto a la basura en una cabaña también improvisada y buscan alimento en la abundante basura de los alrededores. En general, se aprecia el tono diferenciado del sesgo cinematográfico efectuado por Meirelles en *Ciudad de Dios*. Mientras en la película de Meirelles se omiten las ausencias en pro del «espectáculo» de la violencia, en *Slumdog* la violencia a la que se asiste proviene de las ausencias mostradas. Sin embargo, independientemente de la forma de abordar el contexto, en ambos films se aprecia el esquema de los gánsters. Comenzaré por el paralelismo de Jamal y Salim con Bené y Zé Pequeno. Salim presenta el mismo perfil de gánster que Zé Pequeno, recorre el camino del mal, es ambicioso y ansía el poder y el dinero a cualquier precio. La figura caricaturizada de los gánsters viene dada por los niños de la calle que intentan sobreponerse a la mediocridad y la pobreza que los rodea y que, debido a la ambición, la vanidad y el afán de poder, se deslizan hacia la cara oculta del delito (Herederó, 1996).

Sin embargo, Jamal recorre el camino del bien y se opone a las maldades y violencias, como Bené, que a pesar de ser cómplice de Zé Pequeno, no comete asesinatos, es amigo de la pandilla y suaviza la maldad de su compañero. Hasta una determinada fase de la película, Jamal era un amigo inseparable para su hermano, estaban siempre juntos e incluso planeando algunos asaltos «infantiles» para obtener comida. En ese momento, el personaje de Latika, bella y atractiva, funciona como motivo de ruptura entre los hermanos, un cliché también presente en el género. Y gracias a Latika, al final de la película Salim presenta un momento de arrepentimiento y redención, liberándola para ir al encuentro de su hermano. La mitología estadounidense del éxito también está presente en ambos



protagonistas. Uno en el camino del mal, pero ávido por el triunfo personal y otro en el camino del bien, a través de un cuento de hadas en el que se hace millonario gracias a un concurso. Jamal también obtiene su conquista y refuerza el mito del «self-made man» americano, como en el ejemplo de Buscapé, que sobrevive a la opción de rechazar la vida fácil del crimen. Asimismo, el mito del happy ending (final feliz) está presente en ambas películas. La dualidad espacial también se vuelve recurrente, por un lado está la favela, la miseria, y por otro la realidad urbana, la riqueza, mostrada en este caso por la casa del mafioso para el que trabaja Salim. Aquí se encuadra el origen de la corrupción original de la sociedad urbana, que genera la distorsión en el sistema social y que trae como consecuencia el desequilibrio y la constitución de la marginalidad. La ascensión y caída del gánster es fácilmente reconocible y el tiempo narrativo para construir su trayectoria es muy similar al de Ciudad de Dios, esto es, ascensión lenta y caída rápida, seguida de la muerte.

### 3. El objeto de manipulación: un contexto opuesto

La sensación más inverosímil que existe, y creo que la más denunciante en el acto de observación de la desfiguración de los hechos, es la de fomentar una imagen de la favela resumida en el bandido, la violencia, la ignorancia y el narcotráfico. Además de este error, hay otro de gran relevancia que es el de asociar esta imagen a una ideología de carácter humanístico, de reflexión discursiva, pero, sobre todo, en fijar una ideología social de carácter «glamuroso» en torno al espectáculo de las armas, de los tiros, la obsesión por medrar, la sagacidad del líder, el culto al dinero, la individualidad desmedida, las confrontaciones interminables y la cocaína en abundancia. A través de una estética privilegiada retrata una opción de vida exactamente opcional, que seduce y supone una oportunidad atrayente para obtener el poder, el respeto y la fama mediante el desinterés por el trabajo y la absoluta aceptación de que la vida es desechable, disminuyendo la sensibilidad emotiva del espectador en favor de la adrenalina sensorial despertada. La vida del bandido se convierte en una carrera de estatus social. Al crear un espectáculo con la pobreza y la marginalidad, la película pierde su impacto como crítica social, aunque sirva como elemento de catarsis para una clase media que prefiere ir al cine para ver en la gran pantalla el «verdadero Brasil» mientras se dejan para las clases bajas las imágenes de un «Brasil falso». Un cliché discursivo vacío de sentidos históricos<sup>3</sup> y con empeño en reforzar la frontera que separa y protege a «nuestro asfalto» de la «favela de los otros» que, consecuentemente, puede crear un clima favorable para atraer nuevos adeptos ante la fragilidad del tejido social. Lo que podría ser una oportunidad para la reflexión social, se transformó en

---

#### NOTAS

3 | Hago referencia a la forma en que fue abordado el tema de la favela, esto es, despojado de contexto histórico. Se nos presenta como un hijo huérfano, lo que puede llevarnos a una simplificación errónea y distorsionada de la realidad.

exuberancia estética con interés comercial internacional<sup>4</sup>.

El interés en convertirse en traficante y marginal, tanto por parte de niños como de adultos, no presenta una base explicativa, ni tampoco se esgrime un motivo de peso, puesto que en la película no se abordan las carencias sociales, esto es, de vivienda, de educación, de alimentos, de sistema sanitario. El estilo de vida expuesto en la película se vuelve agresivo y deshumanizado en contacto con la realidad. En la propia Ciudad de Dios la comunidad cuenta con 80 instituciones dentro de varios campos: la danza, el teatro, la música, la literatura, la artesanía, entre otras. En definitiva, es un medio urbano como cualquier otro, con centro comercial, escuelas, centros de ocio, bancos, supermercados, que aunque en proporciones más precarias, están presentes. Su día a día es común al del resto de brasileños: trabajan, estudian y se divierten, en función de los recursos de cada uno. Como demuestra la encuesta anteriormente mencionada, el 42% de los habitantes de la favela (casi el 50%) afirma vivir en las mismas condiciones sociales que los del medio urbano. De acuerdo con la película, todo eso no existe y prácticamente toda la favela es traficante, tiene un bajo nivel de escolarización y carece de expectativas de vida o sueños que conquistar. Si esto se contrasta con los datos estadísticos, se revela que la gran mayoría de los niños tienen acceso a la escuela (83,4%), que aunque de baja calidad, garantiza su desarrollo en el trabajo (para el 54,8% de los entrevistados). En la película, la mayoría de los niños dedican sus vidas al narcotráfico y llevan armas, aunque no se explica que sea por una opción de supervivencia, sino que naturaliza la visión de que ésta es la carrera profesional inherente al medio para conseguir el poder y el éxito.

La presencia de la familia está totalmente oculta en la producción, dando a entender que la mayoría surge de la «tierra». No se cuestiona la necesidad o la ausencia de los padres o de seres queridos. Los personajes demuestran ser personas incapaces de entablar diálogos saludables y no existen otros temas que no sean el mundo del crimen. Según la película, los habitantes de la favela están desprovistos de contenido moral, intelectual, espiritual y social. ¿Son humanos? No parece que haya ninguna designación definida ni apropiada para etiquetar a esta comunidad.

En lo referente al narcotráfico<sup>5</sup>, en términos generales, el origen de la violencia, el motivo desestabilizador para que ésta surja, no tiene lugar en la película. De la forma en que se nos presenta, nos sugiere que se trata de un producto fabricado en ese medio, es decir, la droga se cultiva y se recoge allí, al igual que todo tipo de violencia. Lo externo, esto es, la sociedad, queda exenta de toda responsabilidad o protagonismo con respecto al tema, porque su «pureza social» está basada en sus hermosas playas, la gente blanca de buen aspecto

## NOTAS

4 | Enfatizo el interés internacional porque «el mayor avance de Ciudad de Dios está en las colaboraciones internacionales de coproducción [...] En 2001, aún en fase de confección del guión, *Ciudad de Dios* consiguió la coproducción de Miramax, en Estados Unidos, y de Studio Canal, en Francia [...] Tales colaboraciones, realizadas por primera vez con empresas fuertes y de gran influencia internacional, abrirían puertas importantes para el cine brasileño, garantizando por adelantado el lanzamiento en países extranjeros y facilitando la circulación de las películas en festivales y mercados. Del mismo modo, la apuesta por adelantado representa una importante confianza en la calidad del producto final. Hasta entonces, las películas de la retomada sólo eran negociadas después de ser terminadas [...]». [http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf)

5 | El narcotráfico fue identificado como producto interno de la favela, sin tener en consideración los protagonistas importantes y poderosos que actúan en ese medio, esto es, «el asfalto». Zaluar, en su libro *Cem anos de favela*, relata lo siguiente: «La entrada de los cárteles colombianos y las mafias ligadas al narcotráfico, particularmente el de la cocaína, trajó al país las armas de fuego más modernas que fueron distribuidas entre los jóvenes traficantes y «camellos», que a su vez envuelven una red de intermediarios incluyendo a policías y personas sencillas, los que traen las drogas de otros estados o países y las venden en grandes cantidades («al peso» y no en papelines)» (UNDCP *apud* Zaluar, 1999: 210).

y los hermosos atardeceres. Otro punto de fuerte disensión es el tópico referente a la proyección de la idea de «mundo aparte» con sus «seres aparte». De acuerdo con el estudio, se evidencia que casi el 70% de los habitantes de las favelas se sienten integrados en la sociedad, mientras que en la película, la historia transcurre casi exclusivamente dentro de los muros de la favela, constituyendo un mundo exótico a los ojos de los de fuera. En el estudio no se evidencia esta falta de conexión con el medio, no existe este muro entre el asfalto y la favela, el bloqueo es creado desde fuera hacia dentro, especialmente por aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de desmitificar dicha construcción. Me refiero a medios de comunicación que «estandarizan» y «condicionan» la construcción de un pensamiento, de una convicción, o mismamente, de una ideología, a través de telediarios o productos culturales, pudiendo reforzar así el imaginario periférico con el que cometen un acto de violencia contra este pueblo que ya de por sí sufre violencia moral.

La narrativa de la película desacredita de todos los modos posibles el pasado de la nación brasileña, que fue «víctima» de un proceso de colonización intenso y de consecuencias sociales devastadoras, especialmente en lo que respecta a la raza negra<sup>6</sup>. Una identidad que fue presa de los males provocados por todo tipo de prejuicios y amarguras, y que todavía hoy sigue siendo proyectada bajo la imagen organizada en forma de gueto.

Se aprecia, a través de las coincidencias observadas en la adaptación al género de gánsters, que la obra no se basa en un formato de historia ingenua, esto es, sin compromiso hacia la taquilla de espectadores. Hay intereses comerciales bien visibles, con una industria detrás ávida por alcanzar el éxito internacional, planteamiento que no critico, porque no se puede hacer apología de la filantropía: los costes han de ser pagados dado que se trata de un producto comercial. Sólo lo apunto como fundamento con influencia en el carácter manipulador en cuestión. ¿Hubiera resultado interesante para los espectadores extranjeros tratar el tema de la favela con menos efectos estéticos y más contenido argumental?

Los elementos incluidos en la adaptación al género comercial del gánster proporcionan una aproximación mucho más ficcional que real. Al visualizar los arquetipos caricaturizados del género apoyado en la narrativa de *Ciudad de Dios*, los cuales ya fueron utilizados desde la década de los treinta, se pierde la convicción realista defendida en la obra y pasamos a asistir más bien a una historia «fabricada». Lo que se afirma como realidad, y eso no se puede omitir, es el tema de la violencia y del narcotráfico asociados a las favelas. Esa es la realidad del mundo; no sólo de Ciudad de Dios. Este tema, de importante y notoria actualidad, es utilizado como discurso real para «diluir», «disfrazar» e «incorporar» el formato

---

## NOTAS

6 | Finalmente, en 1850 se registra el fin del tráfico de esclavos y en 1888 el fin de la esclavitud mediante la Ley Áurea. Los negros sobrevivieron al fin de la esclavitud y llegaron a nuestros días siendo reclusos y «animalizados» dentro de formatos discursivos que se asemejan a los «guetos» bajo el nombre en clave de favela.

del género comercial en la concepción de la película. Al asistir a la trayectoria narrativa de la película, a través de sus imágenes impactantes y escalofrantes, la supuesta realidad mostrada a través de la acumulación de violencia paraliza al espectador, lo que apoya la autenticidad de la historia teniendo como referencia verídica el contenido periodístico que asola al país a diario vendiendo los mismos titulares: favela, reducto de marginados y narcotráfico. De esta manera, si se tiene en cuenta que esa referencia «verídica» tampoco está exenta de sensacionalismo y especulación mediática, cabe aquí igualmente la reflexión sobre la realidad y la posibilidad de manipulación del tema en cuestión.

La idea de desarrollar la historia encerrada dentro de los muros de la favela apoya la ideología occidental que observa la cotidianidad exótica con ojos extranjeros, apoyada por la curiosidad e ignorancia que supone el desconocimiento de una determinada realidad, y que podría estimular sustancialmente el interés por consumir la película.

Tras este análisis es menester añadir que, a mi juicio, la delicadeza de la temática requería otro tipo de abordaje en la película, por la facilidad con que la ficción se mezcla con la realidad bajo la marca Ciudad de Dios (un presupuesto de «verdad») representada por los propios habitantes de las favelas, explorando el lenguaje construido en este medio social. Poner como título a la película *Ciudad de Dios* hace alusión directa a la comunidad en cuestión, pero también a las favelas cariocas, las cuales, más de una vez, pasan de la posición de víctima a culpable a través de estereotipos «distorsionados», como los que se han representado. La cuestión de estar «basado en hechos reales» (señalado en la película), causa una idea previa de aproximación a la realidad, pero, en este caso, aludiendo a la fuente que dio origen a la película, el libro de Paulo Lins, que ha sido idealizado con gran imaginación<sup>7</sup>, a pesar de que algunos personajes tuvieran nombres reales (según el autor) y se aproxime más de una vez al carácter ficticio. Respecto al carácter «natural» del elenco, por así definirlo, éste conlleva una verosimilitud que nos intimida a la hora de cuestionarla. Sin embargo, el ejercicio de imaginación se hace patente en el acto de «generalización» del comportamiento, de las actitudes y pensamientos focalizados sobre la marginalidad que envuelve a una comunidad entera, con la excepción del único superviviente poseedor de un buen corazón y que cultiva valores morales: el personaje de Buscapé. A través de la excepción no se puede proyectar el todo, pero a través del todo se proyecta y defiende una ideología y un discurso.

Ante lo expuesto, creo que queda clara la intención ficticia de la película en contraste con la forma verídica con la que intentó justificarse, defendida en las palabras de su director: «[...] la gente

---

## NOTAS

7 | Entrevista realizada al escritor Paulo Lins en que comenta el proceso de creación del libro *Ciudad de Dios*. Publicada en la revista: *Caros Amigos* (Edición 74), en mayo de 2003.

no se inventó esa historia».

De esta forma, se concluye que el cine es espectáculo y siempre lo fue, por eso se desarrolla con ese fin. En ese sentido, la representación de problemas complejos, como la cuestión de la oposición «favela» versus «asfalto» debe ser analizada con cuidado, puesto que los discursos de identidad, reafirmados por los discursos cinematográficos, se convierten en opinión mayoritaria en el imaginario colectivo. Siendo así, es importante que sean cuestionados y desmontados en la búsqueda de nuevos significados.

#### 4. Unas palabras finales

No podría concluir este estudio de carácter investigador sin pronunciar unas palabras finales. La intención del trabajo propuesto no fue la de criticar la obra de Fernando Meirelles ni tampoco la de despreciarla. Dejo aquí testimonio de mi admiración por esta película como expresión artística. Se vuelve irrefutable el hecho del impulso experimentado por el cine nacional gracias a la película. Sirvió como un aliento nuevo para Brasil, no sólo dentro del ámbito nacional, sino especialmente en el internacional, porque rompió esquemas y mostró la calidad cinematográfica brasileña.

En lo que atañe al formato del contenido presentado, también dejo constatado que para muchas otras personas la película pudo servir como discurso reflexivo desde algún punto de vista específico, y que a través de un sesgo argumentativo u otro, pueda «desestructurar» la sensibilidad del espectador en busca de reflexiones sociales.

Mi interés en concreto fue el de (re)interpretar la obra desmontando los estereotipos reafirmados con el fin de aludir a la realidad, ya que, muchas veces, me sorprendía apoyando la «verosimilitud representada» y, en esos momentos, me veía sumergida en ese «imaginario colectivo» estructurado en el mismo formato cinematográfico estereotipado. Fue entonces cuando me di cuenta de lo necesario que sería realizar este trabajo, principalmente para «recapacitar» respecto a mi visión en torno a la «comunidad» de la favela.



## Bibliografía

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica». In *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> . Acessada dia 15/7/2009.
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. «Entre câmeras e traficantes» (entrevista com F. Meireles). *Globo.com*, 06/08/2002.
- MELLO, Cléa Corrêa de. *O desafio crítico de Cidade de Deus*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». *Globo Barra, Globo*, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. *Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea*. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed) (2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.



# GÈNERE COMERCIAL EN EVIDÈNCIA: LA PEL·LÍCULA *CIUTAT DE DÉU* MANIPULA LA REALITAT?

**Raquel de Medeiros Marcato**  
**Doctoranda en Literatura Comparada**  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

**Cita recomandada** || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Gènere comercial en evidència: La pel·lícula Ciutat de Déu manipula la realitat?" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 2, 80-95 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

**Il·lustració** || Xavier Marín

**Traducció** || Francesc Box

**Article** || Rebut: 09/10/2009 | Apte Comitè científic: 14/12/2009 | Publicat: 01/2010

**Llicència** || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || Aquest article preten compartir amb els seus lectors una aproximació a partir de l'estudi d'una pel·lícula basada en la realitat de les favelas d'un barri a l'oest d'en Ríó de Janeiro, que serveix de pretext per a que realitzador i guionistes de "Ciutat de Déu" (2002) ens plantejin una trama central a través d'aquesta suposada aproximació i adaptació al gènere gàngsters, des d'un format de caricatura, creant un cliché discursiu. Aquest enfocament de la pel·lícula posa de relleu una "història fabricada" donant-se suport en un suposat context real, localitzada en l'univers de les favelas, *exòtic* escenari per a captar l'atenció de la taquilla internacional a través d'una extremada violència i d'unes vides que transcorren en la marginalitat i la delinquència, potser sense pretendre-ho s'està construïnt un estereotip esbiaixat?

**Paraules clau** || *Ciutat de Déu* | Cinema | Gangster | Maneig | Realitat | Ficció | Gènere | Estereotip.

**Abstract** || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a "fabricated story" supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

**Key-words** || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.

## 0. Introducció

Al 2002 va ser llençat, al circuit cinematogràfic brasiler, el film *Ciutat de Déu* dirigit pel director Fernando Meirelles, el qual es va inspirar en la novel·la homònima d'en Paulo Lins (1997) del mateix nom. Amb un rècord de taquilla, 3,2 milions de persones varen anar als cinemes a veure el llarg metratge, el qual no va trigar en conquerir l'èxit internacional, i com a prova la seva nominació a l'Oscar el 2004. La pel·lícula narra històries de nens i joves que es desenvolupen a la marginalitat i en el tràfic de drogues a la favela *Ciutat de Déu*, inaugurada el 1960 a la ciutat de Rio de Janeiro.

El film, en la seva narrativa i seqüència d'imatges, ens transmet una aparença real que ens sobta, que ens fa mal als ulls i ens fa reflexionar sobre la seva existència. Les escenes fetes a través d'una estètica brutal ens relaten un «estil de vida sub humà», el qual ens impregna i es fixa en el nostre imaginari, però, de forma real o fictícia? D'acord amb els comentaris del director Fernando Meirelles, quan va ser preguntat sobre com les persones veurien la *Ciutat de Déu* després del seu film, va comentar: «[...] la gent no va inventar aquella història. És com un mirall: la culpa no és del reflex, sinó de la realitat que es reflecteix». (Paulo Lins *apud* MoretzSohn, 2002:3). D'acord amb la seva defensa i al contrastar amb el punt de vista de Núñez, el qual afirma que: «El cine no puede entenderse como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación, en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción» (2005: 24) ens resulta un exercici interessant en analitzar si el discurs proposat al film representa una manipulació de la realitat a través d'un format comercial, un clixé i una caricatura.

## 1. Favela: discursos i estereotips

Com se sap, la favela no és exclusiva de Brasil, com comprova en Mike Davis al seu llibre *Planeta Favela*<sup>1</sup>, i no només pertany a la comunitat que la compon, tal vegada que la promoció de la diferència asfalt versus favela es fa diàriament. A través dels noticiaris, dels diaris, de les revistes i dels productes culturals, principalment, del cinema i de la literatura, una gran part del món passa a tenir accés a aquesta realitat, la qual és narrada, representada i relatada de forma tendenciosa al transmetre la idea de residents exclosos, marginats, agressius, traficants, ganduls, negres i perillous. Aquests estereotips passen a contribuir com a representació de la identitat brasilera, específicament, de les faveles. D'aquesta forma, contribueix a la formació d'un imaginari col·lectiu, transformant-lo en una opinió majoritària.

### NOTES

1 | Segons Davis, "existeixen probablement més de 200 mil faveles, la població de les quals varia d'alguns centenars fins a més d'un milió de persones a cada una d'elles. Sols les cinc grans metròpolis del sud d'Àsia (Karachi, Mumbai, Delhi, Calcuta i Dhaka) tenen prop de 15 mil comunitats en faveles diferents, la població total de les quals sobrepassa els 20 milions d'habitants." (2006:37)

---

Pensar en el cinema com en un mitjà productor de discursos que produeixen efectes sobre la convivència és d'extrema importància i responsabilitat, donat que la persuasió que d'ella pot plasmar en l'imaginari col·lectiu pot (re) afirmar o negar un preconcepte, un prejudici o fins i tot reforçar un «colonialisme» que encara pot estar latent en la conducta social brasilera.

A partir dels anys 60, amb el «cinema novo», liderat pel prestigiós cineasta Glauber Rocha, el panorama de la pobresa era utilitzat com a forma de denúncia social, de protesta contra allò no dit, no mostrat, o no conegut. Abans d'una època de censura el cinema era viscut com a delator social del caos existent, principalment en la època indignant de la dictadura. Durant els següents anys el cinema nacional va sofrir una forta caiguda, passant a registrar moments de gairebé absència de producció per l'escassetat de lleis d'incentiu cultural. Com ens comenta Oricchio (2003), al 2000, any marcat per la fase de reanudació del cinema brasiler, al comptar amb el suport d'Ancine, nova agència reguladora en l'àrea cinematogràfica, i amb la llei d'incentiu fiscal, va registrar un nou alè i increment per a la represa («retomada») del cinema nacional.

El cinema de la represa polemítza la mateixa denúncia social que abans, la qual ja és sabuda, però, actualment, es centra en una major atenció als seus efectes estètics sense antecedents, com en l'exemple concret d'aquest estudi, la impactant *Ciutat de Déu*.

És inqüestionable la qualitat tècnica de la feina d'en Meirelles, formada per una obra harmoniosa des de les imatges fins a la banda sonora. Tot flueix bé, ofereix adrenalina i prescindeix de la inèrcia. El repartiment és exquisit, defensat pels mateixos residents de les faveles, és a dir, actors desconeguts, la qual cosa resultà en una interessant innovació al conjunt de la obra, revelant un alt nivell d'interpretació cinematogràfica i immensa naturalitat al «encarnar» als personatges dins un context dur i cruel. Les parles van ser totes adaptades al llenguatge local, diàlegs plens d'argot i malícia, d'una versemblança impactant. La pel·lícula es desenvolupa al llarg de tres dècades, comença als anys 60 i acaba a principis dels 80, i a totes elles es veu un elaborat treball escènic, brillant en l'espai físic d'aparença grotesca, en la caracterització dels personatges, en la imatge de videoclip, en els in comptables flashbacks, en l'enquadrament irregular de la càmera i en la ideologia defensada en cada època. Ens tornem testimonis de la destrucció humana en nom de l'ambició pel poder, per revenja, o fins i tot per absència de motiu.

L'estil de vida al que s'apropa *Ciutat de Déu*, citat com a «subhumà», s'explica per la precarietat de l'espai físic, per la natura que a cada escena va donant pas a maons trencats, a vidres esberlats, a les taques de sang entre els estrets carrers que comuniquen el mercat

financer de les faveles, o sigui, els AHUMADEROS (boques de fumo), les quals donen suport al narcotràfic. A més a més, la perspectiva de la vida, la qual es deteriora amb el passar del temps, s'escurça i es desfà entre el cap i el subordinat, entre el poder i l'escassa renúncia, entre l'individualisme i la manca de col·lectivitat, entre la por i el gairebé nul optimisme, entre el carreró sense llum i la vida sense sortida, entre el tràfic i la policia, entre el suborn i la complicitat, o sigui, entre la Guerra i la Guerra.

La estètica, basada en l'espectacle de la violència, només assumeix el paper de delatora, destituïda de mediacions, contextualitzacions i posicionament crític. Per tant, es planteja la qüestió de quin públic es l'objectiu de la pel·lícula. L'excés de violència que té com a objectiu agredir l'espectador, la idealització d'un gueto, negre, a més, al·ludint als subjectes «apartats», recordant-nos als guetos afroamericans, la naturalesa del protagonista, mafiós, més propi de les pel·lícules de gàngsters, la incursió en l'ascensió i caiguda del criminal, una saga de la màfia, el famós triangle amorós que separa als dos amics inseparables i la presència de l'únic supervivent, aquell que ens pot explicar la història, pot, sens dubte, constituir un perfil de la història més atractiva, molt semblant als films nord americans, amb més possibilitats internacionals. Però, no esdevé una història més «fabricada»?

En una cerca feta al 2008, per l'Institut Brasiler de Recerca Social<sup>2</sup>, amb els residents de les faveles de Rio de Janeiro, es va constatar a la enquesta *imatge de les faveles* les següents estadístiques: per als entrevistats, la imatge social de les faveles està «completament distorsionada». Una favela no és un «reducte de marginats» per al 85.1% dels entrevistats i no és lloc de «negre i pobre» per al 93.1%. Per al 65.4% dels entrevistats la cobertura que la premsa fa dels aconteixements a la favela és sensacionalista, i per tant distorsiona els fets i utilitza idees preconcebudes. Atès l'anteriorment exposat, ens apropa, encara més, a les possibilitats de manipulació de la realitat exposada al film *Ciutat de Déu*. Al fer un retall de la realitat per a esquematitzar el discurs fílmic, qui el produeix ja està posicionant-se d'acord amb els seus criteris i objectius.

L'esforç en assolir una versemblança amb tantes legitimacions i impressions de la realitat pot portar l'espectador a crear-se una imatge distorsionada d'el presumpte origen de la violència que fa estralls quotidianament a la ciutat. El sociòleg Octavio Ianni, reflecteix com aquesta des-contextualització produeix efectes nocius i duradors a la manera com a Brasil són percebuts els problemes socials:

---

## NOTES

2 | L'enquesta a la qual es fa referència engloba diverses investigacions. Aborda la infraestructura, el tràfic de drogues, la imatge social de la perifèria, o sigui, les condicions de vida dels habitants de la favela. Disponible a: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>

---

Molt temps després, pràcticament un segle després de l'abolició de l'Esclavitud, encara ressona al pensament social brasiler la sospita de que la víctima és la culpable. Hi ha estudis de que la «misèria», la «pobresa» i la «ignorància» semblen estats de la natura, o la responsabilitat del miserable, pobre, analfabet. No hi ha compromís visible en revelar la trama de les relacions que produeixen les desigualtats socials (1997: 97).

## 2. Gènere comercial en evidència – gàngster

L'aproximació del film al gènere gàngster ens amplia el mode de lectura discursiva sobre la pel·lícula, com també ens proporciona desembastar la hipòtesi de versemblança a través de la identificació d'una història «fabricada» dins d'estructures reconegudes.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (*thrill*) que la caracterización (Herdero, 1996: 189).

El cinema de gàngster tracta d'un discurs sobre el xoc entre el nou ordre social capitalista amb la oposició delictiva que exerceixen contra ella els marginats pel sistema. Històricament parlant, el gàngster precedeix al *crack* de Wall Street i és apadrinat per la prosperitat econòmica i els desenvolupament capitalista dels anys vint. Al cinema, supera la caiguda de la borsa i és converteix en un fill de la depressió redimit després per la regeneració del *New Deal* dels anys trenta. «El gàngster de la ficcions hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano» (Shadoian *apud* Herdero, 1996: 145). El pensament motriu d'Amèrica com a terra fèrtil d'oportunitats i al mateix temps com a societat igualitària i democràtica es veu submergida en una contradicció ideològica: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás» (Herdero, 1996: 145). Finalment, els gàngsters del cinema juguen aquesta metàfora que expressa el problema central de la mitologia americana, o sigui, «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley» (Divisa, 2007: 233).



---

Pel·lícules com *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) – a las tomarem aquí com los títols més representatius del model – no sólo describen de manera anàloga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (Herederó, 1996:157).

D'acord amb Herederó, des de la dècada dels 30, ja s'observa com la construcció i las reproduccions de les característiques dels gàngsters generen arquetips i narratives de fàcil identificació. El primer tema en qüestió, l'ascensió i caiguda dels gàngsters, és de fàcil constatació a *Ciutat de Déu*. Això queda extremament evidenciat a la trajectòria de Zé Pequeno, el qual assoleix el pic econòmic i de poder de forma molt accelerada i mostra, al final del film, la seva caiguda quan és extorsionat per la policia, tornant a la pobresa. Aprofitant aquesta informació sobre la temporalitat narrativa assistida a *Ciutat de Déu*, s'obre un espai per a la constatació d'un altre fil conductor que aprova l'adaptació al gènere «La ascensió es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla» (Herederó, 1996:175).

La vida del gàngster transcorre exclusivament, segons Herederó, gairebé sempre dins l'univers delictiu, o sigui, entre conflictes entre grups rivals per passar comptes, i difícilment reflecteix l'entorn social en el que prolifera aquesta contra-societat criminal. Característiques també comprovades a la pel·lícula, a l'observar el predomini en exclusiva dels enfrontaments i l'absència de reflexió sobre l'origen del caos.

La naturalesa del gàngster segons Shadoian *apud* Herederó, «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996: 6). D'acord amb aquest perfil psicològic, interpretat per en Zé Pequeno, es comprova l'absència de culpabilitat davant de les seves atrocitats; és un individu totalment mancat de conviccions morals, socials i polítiques; la seva ambició per voler ser el líder de la favela es patent fins al final del film, sense lloc per al retrocés. «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su expresividad facial» (1996: 186). Tant a en Dadinho com a

---

en Zé Pequeno es percep un excés interpretatiu de to agressiu i cruel que destaca sobre la resta. Ja al camp emocional, sovint, són personatges que presenten carències afectives, també comprovades al perfil de Pequeno quan aquest és refusat per la núvia d'en Galinha i quan veu en Bené regalant una càmera de fotos a en Buscapé. Un altre pilar que també cobreix l'esquema narratiu mostrat pel cinema de gàngsters i inclòs a *Ciutat de Déu* és la connexió ràpida i concisa de les diferents escenes filmades, una velocitat i una capacitat de síntesi d'una estructura seqüencial tallada i tancada on un pla engloba l'anterior, cultivant un caràcter sec, aspre i trepidant. La veu en *off* també és un recurs molt popular característic del gènere de cinema negre, que es troba, per exemple a *Perdición* (1944) i *Detour* (1945), que, «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (Silver; Ursini: 2004: 20). La narrativa en *off* d'en Buscapé és una mostra d'aquest recurs d'aproximació i vincle amb l'espectador.

El recurs de flashback i els punts de vista identificats per la càmera s'acosten al gènere i es repeteixen a *Ciutat de Déu* en repetides ocasions. El film comença amb ganivets sent esmolats al so d'una batucada. En un cantó es troben atrapades algunes gallines que poc a poc van sent mortes i desplomades. Però una d'elles aconsegueix alliberar-se i fugir. Tot acompanyant la trajectòria de la que s'escapa ràpidament del decapitament ens capbussem en l'escena següent, la qual precedeix el final del film en format de flashback i punt de partida per a tota la història: a través d'un gir de la càmera cap a un cantó i altre fet a partir del personatge d'en Buscapé, es presenta un grup de joves i nens amb armes a les mans en oposició a un grup de policies, imatge semblant a les clàssiques escenes de duel i amb una clara metàfora present, perquè tenim les «dues cares de la moneda»: criminals *versus* policies.

Tal i com assegura Heredero, en la composició del gènere sempre tindrà lloc la opció de redenció per la influència que té sobre el criminal la dona estimada. Constatat a la trajectòria d'en Bené i d'en Cabelereira, els quals refusen una vida de tramposos per l'amor de l'Angèlica i la Berenice, respectivament, i la presència influenciant del personatge de l'amic, company inseparable del gàngster, la mort del qual o la ruptura amb la banda com a l'exemple a Hampa Dorada, l'anticipa com a cap, en el nostre context, paper interpretat per en Bené. Ja la mort del gàngster, gairebé sempre, obeeix a un final: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (Divisa, 2007: 279). D'aquesta forma s'experimenta el final d'en Zé Pequeno, és mort per la banda rival *os meninos da Caixa Baixa*.

---

La utilització dels diaris, mitjà de comunicació informatiu, també guarda el seu protagonisme dins d'aquest format fílmic, doncs «es un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con valor sintético añadido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia» (Heredero, 1996: 179). Es tracta d'un fet recurrent a la pel·lícula i marcat per la vinculació existent entre la professió d'en Buscapé (el qual comença fotografiant el crim) i el seu contracte de treball: el diari.

El sentiment de dualisme entre el camp i la ciutat també té el seu lloc al gènere com per exemple a *El último refugio* (1941) (Heredero 1996). De forma romantizada, el camp viu d'esquena als valors «no contaminats», mentre el món urbà propicia la corrupció de el primer. A *Ciutat de Déu* es verifica la mateixa dualitat, però representada entre l'asfalt i la favela. Aquí la projecció de la corrupció està vinculada a la favela donat que l'asfalt assoleix un paper romantitzat de puresa i ordre social.

La mitologia nord-americana de l'èxit, el triomf personal, el mite *self made man* (home fet a sí mateix), i la lluita per a afirmar-se com a individu retrata el somni americà arquetípic. Aquesta mitologia viscuda a la fase de prosperitat econòmica dels anys vint caurà com a conseqüència de la depressió. La lluita per conquerir el triomf i les conseqüències del fracàs a l'assolir-lo són els vectors que organitzen moltes d'aquestes ficcions. En paraules d'Heredero:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996:159).

Tenint en compte això, es fa impossible no presenciar al procés d'ascensió del gàngster una mitologia signada pel capitalisme, és a dir, pràctiques quotidianes com l'excés de competència, l'eliminació dels més dèbils, la ostentació i el luxe com a símbols de poder, el culte als diners, etc. Fent un pont amb la pel·lícula en estudi, aquest mite del *self made man* s'assimila fortament a la figura del gàngster i també al personatge d'en Buscapé, figura subtilment treballada que es converteix en fotògraf, carrera predisposada a la «fama artística».

## **2.1. Ciutat de déu i *Slumdog millionaire*: el discurs grotesc**

Podem trobar correlacions entre *Ciutat de Déu* i el format de la pel·lícula *Slumdog Millionaire* (2008), del director britànic Danny Boyle, basada en el llibre *Q and A* de Vikas Swarup (2005). Es tracta d'una producció cinematogràfica recent, adaptada al llenguatge

---

comercial, que, sense suggerir la presència exclusiva del gènere de gàngster, presenta similituds entorn del tema de les faveles amb Ciutat de Déu. La pel·lícula està situada a Mumbai (Índia), traient a la llum la realitat de les faveles. La història transcorre al voltant de dos germans, Jamal i Salim, el concurs *Qui vol ser milionari?* i els mafiosos urbans. La pel·lícula focalitza en la infinita pobresa de les faveles, caracteritzada per les pèssimes condicions d'infraestructura i la manca absoluta de recursos econòmics. Això es demostrat en una de les escenes on Jamal utilitza un bany improvisat i es barreja amb els seus propis excrements i en altres moments on Jamal, Salim i Lakita dormen al costat de les escombraries en una cabana també improvisada i busquen menjar en l'abundant abocador de la perifèria. En general, es nota un to diferenciat al retall cinematogràfic fet per Meirelles a *Ciutat de Déu*. Mentre que en la pel·lícula d'en Meirelles s'ometen les absències en pro del «l'espectacle» de la violència, a *Slumdog* la violència que s'observa ve de les absències mostrades. Però, independentment de l'enfocament del context es presencia un esquema gangsterià en ambdós films. Començaré pel paral·lelisme entre Jamal i Salim i Bené i Zé Pequeno. Salim presenta el mateix perfil de gàngster que Zé Pequeno, recorre el camí del mal, és ambiciós i té com a objectiu el poder i els diners a qualsevol preu. La figura grotesca dels gàngsters ve donada pels nens del carrer que intenten superar la mediocritat i la pobresa que els envolta i que, per culpa de l'ambició, la vanitat i l'afany pel poder, llisquen per la cara oculta del delictes (Herebero, 1996).

No obstant això, en Jamal recorre el camí del bé i s'oposa a la maldat i a la violència igual que en Bené, que tot i ser còmplice d'en Zé Pequeno, no assassinava, era amic de la colla i suavitzava la maldat del seu company. Fins a un determinat moment del film en Jamal era amic inseparable del seu germà, estaven sempre junts i fins i tot planejaven alguns cops «infantils» cercant menjar. El personatge de la Latika, bonica i atractiva, funciona com a motiu de trencament entre els germans, un clixé també present al gènere. I per la Latika, en Salim presenta un moment, al final del film, d'empenediment i de redenció, alliberant-la per anar a trobar-se amb son germà. La mitologia nord-americana sobre l'èxit també està present en ambdós protagonistes. Un al camí del mal, però àvid pel triomf personal, i l'altre pel camí del bé, a través d'un conte de fades en el que esdevé milionari per un concurs, també assoleix la seva conquesta i reforça el mite del *self made man* americà, similar a l'exemple d'en Buscapé, que ha sobreviscut a l'opció de rebutjar la vida fàcil de la delinqüència. Així mateix, el mite del *happy ending* (final feliç) està present en ambdues pel·lícules. El dualisme a l'espai també és recurrent; d'un costat la favela, la misèria, i de l'altre la realitat urbana, la riquesa, en aquest cas evidenciada per la casa del mafiós per al qual en Salim treballa. Aquí s'enquadra l'origen de la corrupció nascuda a la societat urbana la qual genera la distorsió al sistema

social i porta com a conseqüència el desequilibri i la constitució de la marginació. L'ascensió i caiguda del gàngster és fàcil de reconèixer i el temps narratiu per a construir la seva trajectòria és molt similar a la de *Ciutat de Déu*: ascensió lenta i caiguda ràpida, seguida de la mort.

### 3. La manipulació: un context a la inversa

La sensació més inversemblant que succeeix i crec que és la més denunciada és la d'alimentar una imatge que resumeix la favela al criminal, la violència, la ignorància i el narcotràfic. A més d'aquest malentès hi ha un altre de gran importància, que és portar aquesta imatge no a una ideologia de caire humanístic, de reflexió discursiva sinó, sobretot, en fixar una ideologia social «glamurosa» al voltant de l'espectacle de les armes, dels trets, de l'obsessió per l'ascens, de l'enginy del líder, del culte als diners, de la individualitat desmesurada, de les confrontacions interminables i de la cocaïna en abundància. A través de l'estètica privilegiada retrata una opció de vida, que sedueix i emplaça una atractiva oportunitat per a obtenir el poder, el respecte, la fama, el desinterès per al feina i l'absoluta acceptació de que la vida és d'un sol ús, disminuint la sensibilitat emotiva de l'espectador a favor de l'adrenalina sensorial despertada. La vida del criminal es converteix en carrera d'estatus social. A l'espectacularitzar la pobresa i la marginalització, el film perd el seu impacte com a crítica social, encara que serveixi com a element de catarsi per a una classe mitjana que s'estima més anar al cinema per a veure a la gran pantalla el «veritable Brasil» mentre que deixa per a les classes baixes les imatges d'un «fals Brasil». Un clixé discursiu, buit de sentit històric<sup>3</sup> i amb el propòsit de reforçar la frontera que separa i protegeix el «nosaltres asfalt» de «l'altre favela» o que, conseqüentment, pot crear un clima favorable per a captar nous adeptes en front la fragilitat del teixit social. El que podria ser una oportunitat per a la reflexió social, esdevé una exuberància estètica amb interessos comercials internacionals<sup>4</sup>.

L'interès en convertir-se en traficant i marginal, tant per part de joves com d'adults, no presenta una base explicativa ni tampoc s'exposa a un motiu contundent, donat que a la pel·lícula no es tracten les carències socials, o sigui, l'habitatge, l'educació, l'alimentació, o el sistema de salut. L'estil de vida dilucidat al film es torna agressiu i inhumà en contacte amb la realitat. En la pròpia *Ciutat de Déu* la comunitat compta amb 80 institucions en diferents camps: la dansa, el teatre, la música, la literatura i l'artesanía, entre d'altres. És a dir, és un mitjà urbà com qualsevol altre, amb centre comercial, amb escoles, amb centres d'oci i temps lliure, amb bancs i amb supermercats, en proporcions més precàries, però presents. El

## NOTES

3 | Faig referència a la forma per la qual el tema *favela* fou abordat, o sigui, destituït de context històric. Ens va ser presentat com un fill orfe, el que ens pot conduir a una simplificació equivocada i distorsionada de la realitat.

4 | Emfatitzo l'interès internacional donat que "el major avanç de *Ciutat de Déu* està a les associacions internacionals de coproducció [...]". Al 2001, encara en fase de rodatge, *Ciutat de Déu* va aconseguir una coproducció de Miramax, als Estats Units, i de Studio Canal, de França. [...] Aquestes associacions, realitzades per primer cop amb empreses fortes i de gran penetració internacional, obriran portes importants per al cinema brasiler, garantint per avançat el llançament en països estrangers i facilitant la circulació de les pel·lícules per festivals i mercats. De la mateixa manera, aquesta aposta anticipada representa una importat confiança de qualitat del producte final. Fins llavors, els films de la reanudació sols varen ser negociats després que estiguessin acabats [...]. [http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf)



seu dia a dia és comú a la vida dels brasilers, treballen, estudien i es diverteixen, tenint en compte els recursos de cadascun. Com demostra l'enquesta anteriorment esmentada el 42% dels habitants de la favela, gairebé el 50%, acrediten viure en les mateixes condicions socials que la gent de l'asfalt. D'acord amb el film, tot això és inexistent i pràcticament tota la favela és traficant, amb baix nivell escolar i sense cap expectativa de vida o somnis a conquerir. Contrastant les dades estadístiques una gran majoria dels nens tenen accés a la educació (83,4%), que, tot i que de baixa qualitat, garanteix el seu desenvolupament al món laboral (per al 54,8% dels entrevistats). A la pel·lícula, la majoria dels nens dediquen les seves vides a traficar i fan servir armes, però en lloc de fer explícit que es tracta d'una opció de supervivència, es naturalitza la visió de que aquesta és la carrera professional inherent al medi per a assolir el poder i l'èxit.

La presència de la família fou totalment eliminada de la pantalla, donant a entendre que la majoria surt de «terra». No hi ha qüestionament sobre la necessitat o l'absència dels pares o de persones estimades. Els personatges demostren ser persones incapaces de mantenir un diàleg saludable, no existeix altre assumpte que no sigui el món del crim. Estan desproveïts de contingut moral, intel·lectual, espiritual i social. Són humans? No sembla que hagi cap designació definida ni apropiada per a etiquetar a aquesta comunitat.

En relació al narcotràfic<sup>5</sup>, l'origen de la violència, el motiu desestabilitzador per al sorgiment d'aquesta, no té lloc a la pel·lícula, en termes generals. De la forma que se'ns presenta ens suggereix que és un producte fabricat en aquell medi, o sigui, la droga és plantada i recollida allà igual que qualsevol tipus de violència. La societat és allò extern i està exclosa de qualsevol responsabilitat i protagonisme sobre el tema, donat que a seva «puresa social» està basada en les seves boniques platges, la raça blanca i les precioses postes de sol. Un altre punt de forta discussió és el tòpic referent a la projecció de la idea de «món a part» amb els seus «éssers a part». D'acord amb l'enquesta, s'evidencia que gairebé el 70% dels habitants de les faveles es senten integrats a la societat tot i que a la pel·lícula la història passa gairebé exclusivament dins els murs de la favela, construït com un món exòtic a la visió exterior. A l'enquesta no s'evidencia aquesta manca de connexió amb el mitjà, no existeix aquest mur entre l'asfalt i la favela, aquest bloqueig està fet de fora cap a endins, principalment per aquells que tenen a les mans la possibilitat de desmitificar aquesta construcció. Em refereixo als mitjans de comunicació, els quals «padronitzen» i «condicionen» la elaboració d'un pensament, d'una convicció, o fins i tot d'una ideologia, mitjançant les notícies o productes culturals, per poder reforçar, d'aquesta manera, aquest imaginari perifèric, cometent un acte de violència amb aquesta gent que ja pateix, de fet, la violència

---

## NOTES

5 | El narcotràfic fou identificat com un producte intern de la favela, sense tenir en compte els poderosos i influents protagonistes actius en aquell mitjà, o sigui, "l'asfalt". D'acord amb en Zaluar, en el seu llibre: Cent anys de favela, ens relata: "L'entrada dels càrtels colombians i de les màfies lligats al narcotràfic, particularment al de la cocaïna, va portar al país armes de foc més modernes, que varen ser distribuïdes entre els joves traficants i "avions", involucrant una xarxa d'intermediaris que inclou des de logotips policials i "matutos", o sigui, els que porten les drogues d'altres estats o països i que les venen en grans quantitats ("a pes" i no en paperines)." (UNDCP apud ZALUAR, 1999:210)



moral.

La narrativa del film no té en compte de cap manera el passat de la nació Brasileira, la qual fou «víctima» d'un procés de colonització intens i de conseqüències socials devastadores. Sobre tot en el que es refereix a la raça negra<sup>6</sup>. Una identitat que estava lligada als mals de tot tipus de prejudicis, i que avui, encara, segueix sent projectada sota la imatge organitzada en forma de *gueto*.

Es percep, a través de les coincidències observades (en l'adaptació al gènere de gòngster), que la obra no està basada en un format d'història *ingènua*, o sigui, deslligada de la taquilla. Hi ha interessos comercials ben visibles, com una indústria àvida per adquirir colpejar èxit internacional, enfocament sobre el qual no faig crítiques, perquè no es pot fer apologia del filantropisme, ja que els costos han de ser pagats per tal de tenir un producte comercialitzable. Només és un dels elements que motiven el caràcter manipulador en qüestió. De no ser així, interessaria a la visió estrangera tractar el tema favela amb menys efecte estètic i amb més contingut argumentatiu?

Les coincidències esmentades en l'adaptació al gènere comercial *gòngster* proporcionen una aproximació molt més de ficció que de realitat. Al visualitzar els arquetips burlescos del gènere sustentat a la narrativa de *Ciutat de Déu*, els quals ja són utilitzats des de la dècada dels trenta, es perd la convicció realista defensada a la obra i passem a veure una història «confeccionada». El que s'afirma com realitat, i això *no es pot ometre*, és el tema de la violència i del narcotràfic associats a les faveles. Aquesta és la realitat al món, no sols a *Ciutat de Déu*. Aquest tema, d'important i notòria realitat, sembla estar utilitzat com un discurs real per a «diluir», «disfressar» i «incorporar» el format del gènere comercial a la concepció del film. Tot assistint a la trajectòria narrativa de la pel·lícula a través de les seves imatges impactants i esgarrioses, la suposada realitat evidenciada a través de l'acumulació de violència dissenyada paralitza l'espectador (l'aval de l'autenticitat de la història), tenint com a referència verídica les notícies que fan estralls al país diàriament venent el mateix títol: favela, reducte de marginals i de narcotràfic. No obstant, tenint en consideració que aquesta referència «verídica» tampoc no està lliure de sensacionalisme i especulació mediàtica, s'escau aquí la mateixa reflexió sobre la realitat i la possibilitat de manipulació del tema qüestió.

La idea de desenvolupar la història tancada dins els murs de la favela es relaciona amb una ideologia de caràcter internacional que observa la quotidianitat exòtica amb una mirada estrangera, sustentada per la curiositat i la ignorància que implica el desconeixement, i que motiva l'interès pel consum del film.

---

## NOTES

6 | Finalment, al 1850 es registra l'abolició del tràfic d'esclaus i al 1888 l'abolició de l'esclavitud a través de la Llei Àurea. El negre va sobreviure al final de l'esclavitud i va arribar als nostres dies encapsulats i "animalitzats" dins de formats discursius que s'assemblen als "guetos" sota la denominació de favela.

Després d'aquesta anàlisi s'ha d'afegir que, en la meua opinió, la delicadesa sobre la temàtica requeria un altre tipus d'enfocament per la facilitat amb que la ficció es barreja amb la realitat sota la marca Ciutat de Déu, una comunitat verídica representada pels propis habitants de les faveles, explorant un idioma construït en aquest mitjà social. Anomenar el fil *Ciutat de Déu* fa al·lusió directament a la comunitat referida, però també a les faveles carioques, les quals, més d'un cop, passen de la posició de víctimes a la de culpables a través dels estereotips «distorsionats» amb els quals estan representats. La llegenda *basat en fets reals*, provoca una idea preliminar d'aproximació a la realitat, que en el cas present, al·ludeix a la font que dona origen al film, el llibre d'en Paulo Lins. Aquest ha estat idealitzat de forma imaginativa<sup>7</sup>, i encara que alguns personatges tenen noms verídics, com argumenta l'autor, s'aproxima més d'un cop la ficció. Sobre el caràcter «natural» del repartiment, emplaça una versemblança que ens intimida a l'hora de qüestionar-la, però l'exercici manipulador es revela en l'acte de *generalitzar* el comportament, les actituds i els pensaments només des de la perspectiva de la marginalitat, involucrant una comunitat sencera, amb la única excepció de l'únic supervivent posseïdor d'un bon cor i cultivador de valors morals: el personatge d'en Buscapé. A través de la excepció no es pot projectar el conjunt, però a través del conjunt es projecta una ideologia i un discurs.

Atès el que s'ha exposat, crec que queda clar la intenció ficcional del film en contrast amb la forma verídica amb la qual es va intentar justificar la pel·lícula, defensada en les paraules del seu director: «[...] la gent no va inventar aquella història».

D'aquesta manera, es conclou que el cinema és espectacle i sempre s'ha desenvolupat amb aquest propòsit. En aquest sentit, la representació de problemes complexos, com la qüestió de la oposició favela i asfalt, ha de ser analitzada de forma cautelosa, donat que els discursos identitaris, reafirmats pels discursos cinematogràfics, es tornen idees comunes en l'imaginari col·lectiu. És important, llavors, que siguin qüestionats i desestabilitzats en la cerca de nous significats.

#### 4. Una paraula final

No podria concloure aquest estudi de caire investigador sense pronunciar algunes paraules finals. La intenció del treball proposat no fou el de criticar la obra d'en Fernando Meirelles i tampoc despreciar-la. Deixo aquí documentada la meua admiració pel film com a art. Es torna inqüestionable el canvi succeït al cinema nacional gràcies a la pel·lícula. Va servir com un nou alè per al Brasil dins l'àmbit no

---

#### NOTES

7 | Entrevista realitzada amb l'escriptor Paulo Lins, el qual comenta el procés de creació del llibre *Ciutat de Déu*. Publicada a la revista: Caros Amigos (Edició 74), al maig del 2003.

sols nacional sinó, sobretot, internacional. Va trencar paradigmes i va mostrar la qualitat cinematogràfica brasilera.

Pel que fa al format del contingut presentat, també deixo constància que per a altres persones el film pot haver servit com a discurs reflexiu dins d'algun punt de vista específic, i, a través d'un altre biaix argumental, hagi «desestructurat» la sensibilitat de l'espectador en la cerca de reflexions socials.

El meu interès específic va ser el de (re) interpretar la obra desmuntant els estereotips reafirmats amb el propòsit d'al·ludir a la realitat, donat que moltes vegades, em sorprenia aprovant la «versemblança representat» i, en aquests moments, em veia submergida en aquest «imaginari col·lectiu» estructurat en el mateix format cinematogràfic estereotipat. Va ser llavors quan em vaig adonar del necessari que seria fer aquest treball, principalment, per a recapacitar la meua visió sobre la *comunitat* favela.

## Bibliografia

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. Acessada dia 15/ 7/ 2009. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> .
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. Entre câmeras e traficantes (entrevista com F. Meirelles). 06/08/2002, [www.Globo.com](http://www.Globo.com)
- MELLO, Cléa Corrêa de. «O desafio crítico de Cidade de Deus». *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». *Globo Barra*, Globo, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. «Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea». *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed)(2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.

# GENERO KOMERTZIALA AGERIAN: “*CIUDAD DE DIOS*” FILMAK ERREALITATEA MANIPULATZEN AL DU?

**Raquel de Medeiros Marcato**  
**Doktorandoa Literatura Komparatuan**  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

**Aipatzeko gomendioa** || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Genero komertziala agerian: “*Ciudad de Dios*” filmak errealitatea manipulaten al du? ” [artikulua linean], *452ºF. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 2, 80-95 [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/index.php/eu/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

**Ilustrazioa** || Xavier Marín

**Itzulpena** || Roberto Serrano

**Artikulua** || Jasota: 2009/10/09 | Komite zientifikoak onartuta: 2009/12/14 | Argitaratuta: 2010/01

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



**Laburpena** || Artikulu honetan *Ciudad de Dios* (2002) filmean, Rio de Janeiroko mendebaldean kokatzen den *favela* batean, narratzen den errealitatearen manipulazioaren hipotesia aztertzen da. Proposamen honetan, saiakerak trama nola fokatu zen atera nahi du azalera, gangsterren generoan moldatu eta hurbiltzeko keinua zalantzan jartzen du, testuinguru erreal batean "Istorioko fabrikatua" delako sentimena sortzen du: favelako unibertsoa, nazioarteko salmentarako exotikoa.

**Gako-hitzak** || *Ciudad de Dios* | Gangsterra | Manipulazioa | Errealitatea | Fikzioa | Generoa | Estereotipoa.

**Abstract** || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a "fabricated story" supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

**Key-words** || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.



## 0. Sarrera

2002. urtean, Brasileko zinemetan *Ciudad de Dios* filma abiarazi zuten, Fernando Meirellesen zuzendaritzapean eta Paulo Linsek idatzitako izenburu bereko eleberrian (1997) oinarrituta. Luzemetraiak errekorra hautsi zuen diru-bilketan: 3,2 milioi ikusle bildu zituen eta laster nazioarteko arrakasta ere eskuratu zuen, honen lekuko, 2004an Oskar sarietara izendatu zutela. Filmak ume eta gazteen istorioak narratzen ditu, *Ciudad de Dios* izeneko *favelan* bazterkerian eta droga trafikoan murgilduta. Auzune hau Rio de Janeiron ireki zuten 1960. urtean.

Filmak, narrazioaren bidez eta irudien sekuentzien bidez, itxura erreal harrigarria ematen du, begietan mina egiten du eta giza izaeraz hausnartu arazten digu. Eszenek, estetika basati batean eraikiak, “gizakiarena ez den bizimodu baxua” deskribatzen dute, gure irudimenean sartu eta finkatzen da, baina, modu errealean edo fikziozkoan? Zuzendariak, Fernando Meirelles, jendeak nola ikusiko zuen *Ciudad de Dios* film honen ostean galdetu ziotenean, zera erantzun zuen: “[...] jendeak ez du asmatu istorio hau. Ispilua bezalakoa da: islak ez du errurik, islatzen duen errealtateak baizik” (Paulo Lins apud MoretzSohn, 2002:3). Defentsa honen arabera, eta Nuñezen ikuspuntuaz alderatuz, honek dioenez: “Zinema ezin da ulertu aurkezpen bat bideratzeko euskarri tekniko-material huts bezala, mezua, gailu ideologikoa den neurrian, ez da ispilua, errealtatearen isla, berragertzeko lanabes geldo edo neutrala” (2005:24), bereziki interesgarria gertatzen zaigu luzemetraian proposatzen den mezua ea errealtatearen manipulazioa den aztertzea, formatu komertzial, kliseak eta karikaturaren bidez.

## 1. Favela: mezuak eta estereotipoak

Gauza jakina da favelak ez direla Brasilekoak soilik, Mike Davisek bere liburuan erakusten duen bezala, *Planeta Favela*<sup>1</sup>, ez da bakarrik osatzen duen komunitatekoa, “asfaltoa” versus “favela” bereizketaren sustapena etengabe egiten baita. Teleberri, egunkari, aldizkari eta produktu kulturalen bidez (batez ere zinema eta literatura) gehiengo bat errealtate honetan sartzen da. Ingurunea modu tendentzioso batean aurkezten eta narratzen da, bizilagunak zein baztertu, kanporatu, oldarkor, trafikatzailer, alfer, beltz eta arriskutsuak diren agerraraziz. Estereotipo hauek brasildar nortasunaren aurkezpena osatzen dute, bereziki faveletan. Honela, irudimen kolektiboa osatzen laguntzen da, gehiengoaren iritzia finkatuz.

Zinema gizartean eragina duten mezuak sortzeko baliabidetzat hartzeak berebiziko garrantzia dauka, honi buruzko konbentzimendua

## OHARRAK

1 | Davisen ustez, «Probablemente existen más de 200.000 favelas cuya población varía entre varios cientos y más de un millón de personas en cada una de ellas. Sólo las cinco grandes metrópolis del sur de Asia (Karachi, Bombay, Delhi, Calcuta y Daca) alojan aproximadamente 15.000 comunidades de favelas distintas, cuya población total supera los 20 millones de habitantes» (2006:37).

---

irudimen kolektiboaren arloan berraragitu daitekeelako, eta aldez aurretik izandako ideia bermatu edo ukatu ahal du, Brasileko giza jokabidean oraindik ezkutuan egon daitekeen “kolonialismoa” ere sendotu dezake.

60. hamarkadatik aurrera, “cinema novo” deritzonean, pobreziaren eszenatokia erabiltzen zen giza salaketa bezala (Glauber Rocha zinegile ospetsua buruan zegoelarik), esaten ez dena, erakusten ez dena eta ezagutzen ez denaren kontrako protesta bezala. Zentsura garaian, zinema gizartean zegoen anabasa orokorraren salatiritzat hartzen zen, batez ere diktaduraren garai lotsagarrian. Hurrengo urteetan, zine nazionalak bat bateko jaitsaldia izan zuen, ezer filmatzen ez zeneko momentuak ere izan ziren, kultura sustatzeko legeen eza zela eta. Oricchiok esaten digunez, 2000. urtea, zine brasildarraren “retomada” (berrabiarazte) puntua da, Ancine delakoaren laguntzaz, zinemagintza arloko agentzia araugile berria, eta pizgarri fiskalaren legeaz, zine nazionala abiarazteko bultzada berria nabarmendu zen.

Retomadako zinemak lehenagoko salaketa sozial ezagunarekin eztabaidatzen du; dena dela, gaur egun arreta gehiago ematen zaie haren ondorio estetikoari, esate baterako ikerketa honetako kasu konkretua, *Ciudad de Dios* pelikula zirraragarria.

Meirellesen lanaren kalitate teknikoa ukaezina da, lan armoniatsua da, irudietatik soinu bandaraino. Dena erritmo bizian, adrenalina ematen du eta egonkortasunetik aldentzen da. Aktore taldea ezin hobea da, favelatan bizi diren berriek osatua, hau da, aktore ezezagunak dira, honek berriztapen interesgarria eman zion lan multzoari, interpretazio maila altua erakutsi zuten eta naturaltasunez antzeztu zituzten pertsonaiak, ingurune gogor eta krudelean. Elkarrizketak bertako hizketa-moldeari egokitu zitzaizkion, horregatik kale hizkeraz eta maltzurkeriaz beterik agertzen dira, benetakotasun hunkigarriaz. Filmak hiru hamarkadatan zehar igarotzen du, 60koan hasi eta 80ko hasieran amaitzen du, eta guztietan eszena lan fina nabarmentzen da; grotesko itxurako espazio fisikoetan, pertsonaien ezaugarrietan, bideo-klip antzeko irudietan, flashback zenbatu ezinetan, kameraren kokapen irregularretan eta garai bakoitzean defenditzen zen ideologian distiragarri agertzen da. Gizakiaren suntsipenaren lekuko gara, botere nahiagatik, mendekuagatik edo baita arrazoirik gabe ere.

*Ciudad de Dios* filmean deskribatzen den bizi modua, “gizazpikoa” deitua, espazio fisiko urriagatik azaltzen da, naturagatik, eszena bakoitzean adreilu pitzatuak, beira hautsiak, odolez zikinduak, favelako finantza merkatua, hau da, narkotrafikoari eusten dioten droga saltzeko tokiak, lotzen duten karrika estuak. Horrez gain, bizi perspektiba, denbora aurrera joan ahala gero eta txarragoa da,

agintzen eta obeditzen duenaren artean laburtzen eta desegiten da, boterea eta uko ezina, norbera eta kolektibotasun eza, beldurra eta ia existitzen ez den baikortasuna, argirik gabeko kale zuloa eta irteerarik gabeko bizitzaren artean, narkotrafikoa eta polizia, eroskeria eta kidesunaren artean, hitz batean: Gerra eta Gerraren artean.

Estetikak, indarkeriaren ikuskizunean oinarrituta, salatariaren rola baino ez du hartzen, eta falta zaion bakarra bitartekaritza da, testuingurua, kokapen kritikoa. Honela sortzen zaigu ondoko galdera, zein zen pelikula honen ikusle jomuga. Ikusleari eraso egin nahi dion indarkeria, ghetto baten idealizazioa, beltza gainera, “bestelako kideak” aipatuz, gogora ghetto afroamerikarrak dakartzana; protagonistaren izaera: mafioso, gangsterren pelikuletakoa, lapurraren igoera eta erorketaren narrazioa, mafiosoen saga, lagun banaezinak banatzen dituen maitasun triangelu ospetsua, eta bizirik dirauen azken horren presentzia, istorioa konta diezagukeen hori, honek guztiak, zalantzarik gabe, istorio erakargarriago baten profila osa dezake, film estatubatuarren antzekoa, eta nazioarteko merkatuan aukera gehiago dituenena. Baina, era berean, istorioa ez al da bihurtzen “artifizialago”?

2008an Instituto Brasileiro de Pesquisa Social (Giza Ikerketarako Erakunde Brasildarra)<sup>2</sup> delakoak Rio de Janeiroko faveletako bizilagunekin egindako ikerketa batean, faveletako irudia zela eta, honako estatistikak jaso ziren: elkarrizketatuen iritziz, faveletako giza irudia “erabat desitxuratuta” dago. Elkarrizketatuen %85,1en aburuz, favela ez da “baztertuen bilgunea” eta %93,1ek dio ez dela “beltz eta pobreen” lekua. Elkarrizketatuen %65,4k dio komunikabideek favelako gertaerak jakinarazteko modua sentsazionalista izaten da, egiteak desitxuratu eta aurreiritziak egiten baititu. Esandakoak *Cidade de Deus* filmean egiten den errealitatearen manipulazioaren aukerara hurbil gaitzake. Zine mezuaren zirriborroa egiteko errealitatea zatikatzean, egilea jadanik kokatzen da bere irizpide eta helburuen arabera.

Errealitatearen hainbeste inpresio eta legeztapenez egiakotasunari eusteko ahaleginak hiriko bizimodua hondatzen duen indarkeriaren alegiazko jatorri eta bilgunearen irudi desitxuratua ematen dio ikusleari. Octavio Ianni soziologoaren hausnarketan zera ondorioztatu zuen, testuingurutik ateratze hark Brasilen arazo sozialak hartzen diren moduari eragin kaltegarri eta iraunkorrek sortzen dizkio:

---

## OHARRAK

2 | Aipatutako ikerketak zenbait galdera dakar; azpiegitura, droga trafikoa, aldirietako irudi soziala aztertzen ditu; hitz batean, favelako bizilagunen bizi baldintzak. Eskuragarri dago ondoko helbidean: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>

Ha pasado mucho tiempo, prácticamente un siglo, desde la abolición de la esclavitud y todavía resuena en el pensamiento social brasileño la sospecha de que la víctima es la culpable. Existen estudios de que la «miseria», la «pobreza» y la «ignorancia» parecen estados naturales o responsabilidad del miserable, del pobre y del analfabeto. No hay un empeño visible en mostrar la trama de relaciones que generan las desigualdades sociales. (1997:97).

## 2. Agerian dagoen genero komertziala: gangsterra

Pelikula gangsterren generora hurbiltzeak pelikulari buruzko irakurketa modua zabaltzen digu eta istorio “egokitua” dela identifikatzeaz defendatzen den egiazkotasun hipotesia agerian utz dezakegu, molde ezagunen artean.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (thrill) que la caracterización (HEREDERO, 1996:189).

Gangsterren zinemak honako mezu hau tratatzen du, orden kapitalista berria eta honen aurrean kontra egiten duten sistemak alboratzen dituen baztertuak. Ikuspuntu historiko batetik, gangsterra Wall Streeteko porrotaren ostean jaio zen, eta 20. hamarkadako aurrerapen ekonomikoak eta garapen kapitalistak babesa eman zioten. Zinemara igaroz, gangsterrak burtsaren porrota gainditzen du eta depresioaren sementa da, geroago 30. hamarkadako *New Deal*-eko sortzapenak barkamena emango dio. «El gangster de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano» (SHADOIAN *apud* HEREDERO, 1996:145). Amerikako funtsezko pentsamendua, aukerak dituen lurralde emankorra, eta era berean gizarte berdinezale eta demokratikoa, kontrajarpen ideologikoan murgiltzen da: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás» (HEREDERO, 1996:145).

Laburbilduz, zinemako gangsterrek mitologia amerikarraren arazo nagusia adierazten duen metafora hau garatzen dute, hau da, «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley» (DIVISA, 2007:233).

---

Películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) – a las que tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo – no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (HEREDERO, 1996:157).

Herederoren iritiz, 30. hamarkadatik jadanik nabarmentzen da nola gangsterren osaerak eta erreproduzioek sortzen dituzten errez ezagutzen diren arketipo eta narratiboak. Aztertzen ari garen lehen puntua, gangsterren igoera eta erorketa, hain zuzen, erraz ikusten da *Ciudad de Dios* filmean. Modu zakarrean erakusten zaigu Zé Pequenoren ibilbidea, tontor ekonomiko eta boterea lortzen dituelarik, filmean zehar erritmo gero eta azkarragoan eraikitzen da eta amaieran, pelikularen amaiera aldean, erorketa dator, poliziak iruzur egiten dionean, pobreziara egotziz. *Ciudad de Dios* filmean agertzen den narrazio iragankortasunari buruzko informazioa aprobetxatuz, generoaren moldapenari laguntzen dion beste hari nagusia nabaritzeko gunea irekitzen da: «La ascensión es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla» (HEREDERO, 1996:175).

Gangsterraren joan-etorria erakusten da, Herederoren aburuz, eskusiboki eta ia beti ingurune deliktibo batean (hau da, talde aurkarien arteko gatazkak, haien arteko kontuak garbitze aldera), eta ia ez du islatzen azpi-gizarte kriminala bizi den ingurune soziala. Ezaugarri hauek ere egiazta daitezke pelikulan, enfrontamenduak baino ez dira ikusten, ez dago anabasa honen jatorriari buruzko hausnarketarik.

Gangsterraren funtsa, Herederok aipatzen duen Shadoianen iritiz, zerean datza, «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996:6). Zé Pequeno irudikatzen duen perfil psikologikoaren arabera, burutzen dituen sarraskerien aurrean ez du inolako erru sentimendurik; inolako uste moralik, sozialik edo politikorik gabeko pertsona da; favelako liderra izateko nahia argia da pelikularen hasiera hasieratik, atzerabiderik gabe. «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su

---

expresividad facial» (186). Bai Dadinho, bai Zé Pequeno, biengan kutsu oldarkorra eta krudela duen sobera interpretatiboa nabaritzen da, besteen gainean garaitzen delarik. Jadanik arlo emozionalean, sarritan gabezi afektiboak dituzten pertsonaiak izaten dira, hori ere ikus daiteke Pequenoren perfilean, Galinharen neska-lagunak errefusatzen duenean, edo Benék Buscapéri argazki-makina oparitzen diola ikusten duenean. Gangsterren zinemak, *Ciudad de Dios* ere agertzen dena, erakusten duen beste zutabea zera da, filmatzen diren eszena guztien arteko lotura azkar eta zehatza da, abiadurak eta laburpen gaitasunak sekuentzia moztu, itxi eta aurrekoarekin lotzen dute, honela izaera lehorra, zakarra eta azkarra lortzen delarik. Koadroz kanpoko narrazioak ere sarritan aurki dezakegu zine beltzeko generoan, adibidez *Perdición* (1944) eta *Detour* (1945) filmetan, berez «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (SILVER; URSINI: 2004:20). Buscapéren koadroz kanpoko narrazioak hurbilpen baliabide hau agertzen da, ikuslearekin lotze aldera.

Flashback eta kamerak identifikatzen dituen ikuspuntuen baliabidea generoan sartzen dira eta Ciudad de Diosen batzutan errepikatzen dira. Pelikula *batucada* baten erritmoan zorrotzen ari diren aitzoekin hasten da. Txoko batean itxita dauden zenbait oilo ikus daitezke, banan banan hilko eta lumatuko dituzte. Hala ere, oilo batek askatu eta ihes egitea lortzen du. Hilketatik ihes egiten duen oiloaren ibilbideaz, hurrengo sekuentzian sartzen gara, flashback formatuan pelikularen amaieraren aurretik datorrena, eta era berean istorio osoaren abiapuntua dena: kamerak alde batera eta bestera biratzen duenean, Buscapé pertsonaiarengandik hasita, gazte eta ume talde armatua erakusten zaigu, polizia talde baten kontra, dueluen eszena klasikoen parekoa, eta honek metafora argia ekartzen digu, “txanponaren bi aldeak” agertzen direlako, lapurrak polizien kontra.

Herederok baieztatzen duen bezala, generoaren eraikuntzan beti egongo da damutzeko aukera, lapurraren gainean emakume maitatuak egiten duen eraginaren bidez. Bené eta Cabelereiraren ibilbidean agertzen da, zitalaren bizimodua gorrotatzen dute Angélica eta Bereniceren maitasunagatik; eta funtsezkoa izaten da pertsonaia-lagunaren presentzia, gangsterraren kide banaezina, honen heriotza edo taldearekiko haustura (*Hampa Doradan* bezalaxe), nagusiaren heriotzaren aurretik dator. Gure testuinguruan, rol hau Benék jokatzen du. Gangsterraren heriotza beti amaierari dagokio: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (DIVISA, 2007:279). Honela, Zé Pequenoren amaiera agertzen zaigu, hau da, bere heriotza talde aurkariaren esku: Caixa Baixako umeak.



---

Egunkarien erabilerak, komunikabide bezala, zinema formatu honetan nolabaiteko protagonismoa ere badu, berez «es un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con valor sintético añadido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia» (HEREDERO, 1996:179). Pelikulan errepikatzen den eta Buscapéren lanbideaz (krimenaren argazkiak eginez hasten da) eta enpresa loturaz markatutako ezaugarria da: egunkaria.

Hiria eta herriaren arteko bikoiztasunaren sentimenduak leku finkoa dauka generoan, Herederok baieztatzen duen bezalaxe, *El último refugio* (1941) filmaren kasuan adibidez. Herriak, modu erromantikoa, balio “ez kutsatuak” dakartza, eta hiriak, berriz, hau guztia usteltzen du. *Ciudad de Dios*en bikoizketa hau ere egiaztatzen da, baina asfaltoaz eta favelaz irudikatua. Hemen ustelkeriaren proiektioa favelarekin lotzen da, asfaltoak paper erromantikoa, garbitasuna eta orden sozialaz, hartzen duen bitartean.

Arrakastaren mitologia estatubatuarra, norbanakoaren arrakasta, “self-made man” (bere burua egin duen gizona) mitoa, norbanakoa bermatzeko borroka, honek guztiak argazki zehatza egiten dio amets amerikar arketipoari. Hogeigarreneko hamarkadan bizi izan zen oparotasun aldian sortu zen mitologia hau depresioaren ondorioz eroriko da. Arrakasta lortzeko borroka eta ekimenean porrot egitearen ondorioak dira, hain zuzen, fikzio hauetan askotan antolatzen diren indikadoreak. Herederoren hitzetan:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996:159).

Honen aurrean, ezinezkoa da gangsterraren igoeraren prozesuan kapitalismoak ematen duen mitologia ez ikustea, ohitura arruntak, hala nola neurri gabeko konkurrentzia, ahulenak desagertu araztea, boterearen ikurtzat hartzen diren harrokeria eta luxua, diruaren kultua, e.a. Ikertzen ari garen filmarekin zubi lana eginez, “self-made man” mitoa estu lotzen da gangsterraren irudiarekin, baita Buscapé pertsonaiarekin ere, irudi oso landua, argazkilaritza aukeratzen duena, lanbide horretan “ospe artistikorako” joera dagoelarik.

## **2.1. *Ciudad de dios* eta *Slumdog millionaire*: karikaturaren mezua**

Egungo zine ekoizpenaren adibide batean oinarrituta, hizkuntza komertzial batera egokitze saioan, kasu honetan gangsterren

---

generoaren presentzia eskusiboa iradoki gabe, nahiz eta, bereziki, favelaren inguruko gaiaren eta baliabideen antzekotasunari helduz, *Ciudad de Dios* eta *Slumdog Millionaire* (*¿Quién quiere ser millonario?*, 2008, Danny Boyle zuzendari britainiarrarena, Vikas Swarup idazlearen Q and A, 2005ean argitaraturiko liburuan oinarrituta) pelikularen formatuan antzekotasunak aurki ditzakegu. Filma Bombayn (India) gertatzen da eta favelaren errealitatea azalarazten du. Istorioa bi anaien inguruan gauzatzen da, Jamal eta Salim, *¿Quién quiere ser millonario?* konkurtsua eta hiriko mafiosoak. Favelan dagoen pobrezia itzelari begira, azpiegiturako egoera penagarria eta baliabide ekonomikoen gabezia larrienean, hori eszena batean argi erakusten da, Jamal komun inprobisatuan dago eta gorotzetan erortzen da, eta ondoko eszenetan, Jamal, Salim eta Latikak zabor artean lo egiten dute, txabola ere inprobisatu batean, eta inguruko zabor ugarien artean bilatzen dute jatekoa. Honela Meirellesek *Ciudad de Dios*en egindako itxura zinematografikoaren alde nabarmentzen da. Meirellesen filmean indarkeriaren “ikuskitunaren” alde absentiak ezabatzen diren bitartean, *Slumdog*en agertzen den indarkeria erakusten diren absenzietatik dator. Hala ere, testuinguruari hurbiltzeko moduz aparte, gangsterren eskema nabaritzen da. Jamal eta Salim eta Bené eta Zé Pequenoren arteko paralelismoaz hasiko naiz. Salimek Zé Pequenoren gangster perfil bera erakusten du, gaiztakeriarako bide bera korritzen du, handigura da eta boterea eta dirua edozein preziotan nahi ditu. Gangsterren irudi moldea kaleko umeek osatzen dute, inguruan dituzten kaskarkeria eta pobrezia gaintu nahi dute eta, handigura, harropuzkeria eta botererako joeraren bidez krimenaren alde ilunean murgiltzen dira, Herederok azaltzen duen bezalaxe.

Hala ere, Jamalek ongirako bidea korritzen du eta gaiztakeria eta indarkeriaren kontra egiten du, Benék bezala, Zé Pequenoren kidea izan arren, ez du hilketarik egiten, lagun taldekoa da eta bere kidearen gaiztakeria biguntzen du. Pelikulako momentu zehatz batera arte, Jamal kide banaezina da anaiarekiko, beti egoten dira elkarrekin eta janaria lortzeko zenbait “ume” lapurreta ere antolatzen dute. Momentu honetan, Latikaren pertsonaia, ederra eta erakargarria, anaien arteko hausturaren arrazoia bihurtzen da, generoan agertu ohi den mezu klixea. Eta Latikagatik, filmaren amaieran, Salimek damu keinua erakusten du, eroskunde keinua eta neska askatzen du anaiaren bila joan dadin. Arrakastaren mitologia estatubatuarra ere ikus daiteke protagonista biengan. Bata gaiztakeriaren bidean, arrakasta pertsonalaren bila, eta bestea ongiaren bidean, maitagarri ipuin batean, telebistako konkurtsu batean dirudun bihurtzen dela. Bere konkista lortzen du eta “self-made man” amerikarraren mitoa indartzen du, Buscapéren kasuan bezala, krimenaren bizitza errazari ezetz esan eta bizirik iraun zuen, eta happy ending (amaiera zoriontsua) delakoaren mitoa bi filmetan agertzen da. Espazio

bikoiztasuna ere errepikatzen da, alde batean favela dago, pobrezia, eta beste aldean hiriko errealitatea, aberastasuna; kasu honetan, Salimek lan egiten duen mafiosoaren etxean agertu arazten da. Hemen kokatzen da hiriko gizartearen jatorrizko ustelkeriaren jatorria, gizarte sisteman distortsioa sortzen du eta ondorioz desoreka eta bazterkeriaren sorrera dakartza. Gangsterraren igoera eta erorketa erraz ikus daiteke eta ibilbidea berreraikitzekeo narrazioaren denbora *Ciudad de Dios* enaren oso antzekoa da, hau da, astiro igotzen da, azkar erortzen da eta berehala heriotza.

### 3. Manipulazioaren objektua: testuinguru kontrajarria

Ematen den sentsaziorik sinesgaitzena, eta nire ustez salagarriena, zera da, egiteen desitxuratzean favelaren irudia sustatzen da lapurraren zereginez laburtuta, indarkeria, ezjakinkeria eta narkotrafikoa. Hutsune honez gain, badago beste bat, garrantzizkoa, irudi hau izaera humanistikoa, hausnarketa diskurtsiboa duen ideologia bati lotzea, baina, batez ere, arma, tiro, igotzeko obsesioa, buruzagiaren maltzurkeria, diruaren kultura, bakoiztasun neurri gabea, gatazka amaigabeak eta kokaina ugari, honen guztiaren inguruan izaera “glamurosoa” duen giza ideologia finkatzea. Estetika bikain baten bidez, guztiz aukerazkoa daitekeen bizi aukera islatzen du, erakargarria da eta aukera atsegina da boterea, errespetua, ospea, lanekiko interes eza eta bizitza erabili eta botatzekoa dela onartzeko, era berean ikuslearen sentikortasun hunkibera gutxituz, pizten den zentzumenezko adrenalinen mesedean. Lapurraren bizitza estatus sozialeko lehiaketa bihurtzen da. Pobreziaz eta bazterkeriaz ikuskizuna egitean, pelikulak, kritika sozial bezala, galtzen du indarra, katarsi baterako elementua moduan baliagarria izan arren, alde batetik klase ertaina zinemara doa pantaila handian “benetako Brasil” ikustearren, beheko klaseak, berriz, “Brasil faltsua” jasotzen duten bitartean. Zentzu historikorik<sup>3</sup> ez duen mezu klixerik hutsa, adorez bereizi eta babesten du “gure asfaltoa” eta “besteen favela” banatzen dituen muga. Ondorioz, giza sare hauskorrerako kide berriak erakartzearen aldeko klima sor daiteke. Hausnarketa sozialerako aukera izan zitekeen hura nazioarteko interes komertzialeko gehiegikeria estetikoak bihurtu zen<sup>4</sup>.

Trafikatzaile, baztertu bihurtzeko interesak, bai umeengan bai adinekoengan, ez du inolako azalpenik erakusten, filmean ez baita inolako gabeziarik ukitzen, hala nola etxebizitza, hezkuntza, elikadura, osasun sistema. Filmean erakusten den bizimodua oldarkorra eta gizatasun gabekoa da, errealitatearekiko kontaktuan. “Ciudad de Dios” auzunean bertan badaude 80 erakunde baino gehiago, zenbait arlotan: dantza, antzerkia, musika, literatura, esku-langintza, besteak beste. Azken batean, beste edozein bezalako hiri ingurunea

---

## OHARRAK

3 | Favelako gaia aurkezteko modua aipatzen dut, hau da, testuinguru historikoa kendu zioten. Umezurtza bezala erakusten zaigu, honek errealitatearen sinplifikatze oker eta desitxuratu batera eramanez gaitzake.

4 | Nazioarteko interesa azpimarratu nahi dut: «el mayor avance de *Ciudad de Dios* está en las colaboraciones internacionales de coproducción [...]. En 2001, aún en fase de confección del guión, Ciudad de Dios consiguió la coproducción de Miramax, en Estados Unidos, y de Studio Canal, en Francia. [...] Tales colaboraciones, realizadas por primera vez con empresas fuertes y de gran influencia internacional, abrirían puertas importantes para el cine brasileño, garantizando por adelantado el lanzamiento en países extranjeros y facilitando la circulación de las películas en festivales y mercados. Del mismo modo, la apuesta por adelantado representa una importante confianza en la calidad del producto final. Hasta entonces, las películas de la retomada solo eran negociadas después de ser terminadas[...]. [http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf)

da, azoka, eskolak, kultura-etxeak, banketxeak, supermerkatuak, beste lekuetan baino egoera hauskorrago batean izan arren, egon badaude. Eguneroko bizitza beste brasildarren parekoa izaten da: lan egin, ikasi eta dibertitu, norberaren baliabideen arabera. Inkesta batek frogatzen duen bezala, favelako bizilagunen %42-k zera dio, hirian bizi direnen baldintza berdinetan bizi dela. Filmaren arabera, halakorik ez da existitzen eta favela osoa narkotrafikoan aritzen da praktikan, eskolatze maila urria du eta ia ez dago lor daitekeen bizi nahi edo ametsik. Estatistikako datuekin alderatuz, ume gehienak eskolara joaten dira (%83,4), kalitate urrikoa bada ere, lanean garatzeko bermea da (elkarrizketatuen %54,8 batentzat). Filmean, ume gehienak narkotrafikoan aritzen dira eta armak daramatzate, ez da azaltzen bizi irauteko aukera dela: hala ere, modu naturalean interpreta daiteke haxe dela inguruneari dagokion karrera profesionala, boterea eta arrakasta lortze aldera.

Familiaren presentzia guztiz ezkutatuta dago produkzio honetan, gehienak “lurretik” ateratzen direla jakinaraziz. Ez da planteatzen gurasoen edo kide maitatuen beharra edo gabezia. Pertsonaiak ez dira elkarrizketa baikorrak izateko gai, ez dago krimen mundukoak ez diren beste gairik. Ez dute eduki moralik, intelektualik, espiritualik edo sozialik. Gizakiak al dira? Komunitate hau definitzeko modurik balego, bereizteko izendapen egokirik ez dagoena izan daiteke.

Narkotrafikoari dagokionez<sup>5</sup>, orokorrean, bortxakeriaren jatorriak, hau azalarazteko arrazoi ezegonkortzailea, ez du film honetan lekurik. Aurkezten zaigun moduan, ingurune horretan sortzen den produktua dela iradokitzen zaigu, hau da, droga bertan landatu eta jasotzen da, edozein bortxakeria bezalaxe. Kanpoaldekoak, hau da, gizarteak, ez du inolako erantzukizunik edo protagonismorik gai honen inguruan, hango “garbitasun soziala” hondartza ederretan, itxura oneko eta arraza zuriko jendearengan eta iluntze politetan oinarritzen baita. Hika-mika nabaria sortzen duen beste topikoa honako ideari dagokio, “aparteko mundua” sortu izana, “aparteko izakiekin”. Ikerketaren arabera, favelako bizilagunen ia %70a gizartean integratuta sentitzen da, filmean, berriz, istorioa gertatzen da favelako mugetan barna, kanpoaldeko begietarako mundu exotikoa osatuz. Ikerketan ez da inguruekiko lotura falta hura nabaritzen, ez dago favela eta asfaltoaren arteko hesi hura, blokeoa kanpotik barrura sortzen da, batez ere eraikuntza hura desmitifikatu ahal duten horiek egina. Komunikabideez ari naiz, pentsamendua, konbentzimendua, edo baita ideologia bat ere “estandarizatu” eta “baldintzatu” ahal duten horiek, teleberri edo ekoizpen kulturalen bidez, honela aldirietako irudimenean sendotzen duten herri honen kontra egiten den indarkeria, berez indarkeria morala sufritzen duenaren kontra.

---

## OHARRAK

5 | Narkotrafikoa favelako barne emaitza bezala identifikatu zen, ingurune horretan ekiten duten protagonista garrantzitsu eta boteretsuak kontuan izan gabe, hau da, “asfaltoa”. Zaluar idazleak, bere *Cem anos de favela* liburuan, ondokoa narratzen du: «La entrada de los carteles colombianos y las mafias ligadas al narcotráfico, particularmente el de la cocaína, trajo al país las armas de fuego más modernas que fueron distribuidas entre los jóvenes traficantes y «camellos», que a su vez envuelven una red de intermediarios incluyendo a policías y personas sencillas, los que traen las drogas de otros estados o países y las venden en grandes cantidades («al peso» y no en papelinás)». (UNDCP apud ZALUAR, 1999:210)

Pelikularen narrazioak momentu oro zikintzen du brasildar herriaren lehenaldia, kolonizazio prozesu gogor eta suntsitzaile, bereziki utzi zituen ondorio sozialengatik, baten “biktima”. Eta ondorio horietan arituko naiz, arraza beltzari<sup>6</sup> dagokionez, bereziki. Nortasun hau mota guztietako aurreiritzi eta laidoek belztu zuten, eta gaur egun ere ghetto antzeko irudipean jarraitzen du.

Zera ikus daiteke, behatu ditugun kointzidentzien artean (gangsterren generora egin den moldaketan) lana ez dela istorio errugabeakoaren formatuan finkatzen, hau da, ikusleek sarrera eros dezaten konpromisorik gabe. Interes komertzialak oso nabariak egon badaude, atzean nazioarteko arrakasta lortu nahi duen industria bada, ez dut planteamendu hau kritikatzeko, ezinezkoa delako filantropiaren apologia egitea: produktu komertziala den aldetik kostuak ordaindu beharra dago. Aztertzen ari garen izaera erabiltzailean eragina izan duen oinarri bezala aipatzen dut. Horregatik, favelaren gaia efektu estetiko gutxiagorekin eta argudiozko eduki gehiagorekin tratatzea, interesgarri gerta lekieke ikusle atzerritarrei?

Genero komertzialera (gangsterrena) moldatzeko sartu diren kointzidentziek hurbilpen fikziozkoa, erreala baino, ematen dute. Generoko karikatua diren arketipoak ikustean, *Ciudad de Dios*eko narrazioan finkatuta, hogoita hamarreko hamarkadan jadanik erabili izan zituztenak, obran defendatzen den kontzeptu errealista galtzen da eta istorio “fabrikatua” ikustera igarotzen gara. Errealitatez ematen dena, eta ezin dugu saihestu, favelarekin erlazionatzen diren indarkeria eta narkotrafikoa dira. Huraxe da munduko errealtatea; ez *Ciudad de Dios*koa soilik. Gai honen aurrean, errealtate garrantzizkoa eta nabaria, filmaren kontzepzioan diskurtso errealtate erabiltzea iradokitzen da, genero komertzialaren formatua “disolbatu”, “maskaratu” eta “gehitze” aldera. Filmaren ibilbide narratiboa ikustean, irudi hunkigarri eta zirraragarrien bidez, indarkeriaren bidez aurkezturiko suposatutako errealtateak ikuslea geldiarazten du, honek istorioko benetakotasunari laguntzen dio, egunero herrialdea erasotzen duen egunkarietako edukiak benetako erreferentziatzat izanda: favela, baztertuen eta narkotrafikoaren zuloa. Hala ere, “benetako” erreferentzia hura ez dagoela sentsazionalismo eta espekulazio mediatikotik at kontuan izanda, hemen ere sar daitezke errealtateari buruzko hausnarketa eta aztertzen ari garen gaiaren manipulazioaren aukera.

Favelako harresien artean sarturiko istorioa garatzearen ideiak nazioarteko ideologia sustatzen du, egunerokotasun honetan, atzerritarren begietan exotikoa bihurtzen delarik, jakinduriatik aldentzen gaituen jakin-minaz eta jakinezaz indarturik, pelikula ikusteko interesa piztu lezake hainbatean.

---

## OHARRAK

6 | Azkenik, 1850ean esklabu trafikoaren amaiera datatzen da, eta 1888an esklabutzaren amaiera Ley Áurea delakoaren bidez. Beltzek esklabutzaren amaieratik bizirik iraun zuten eta gure egunetara giltzapetuta eta “aberetuta” heldu ziren, favela izen gakoa zeukaten “Ghetto” antzeko formatu bereizgarrietan.



Azterketa honen ostean, zera gehitu behar dugu, nire iritzi propioan, gaiaren makaltasunak beste hurbilpen mota eskatuko lukeela, marka baten azpian errealitatea fikzioarekin nahasten den erraztasuna dela eta: *Ciudad de Dios* (benetako auzunea) eta, batez ere, favelako bizilagunek ordezkatzeko duten errealitatea, ingurune sozial honetan sortu den hizkera erabiliz. Filmari *Ciudad de Dios* izenburua jartzeak esandako auzuneari egiten dio aipamen zuzena, baina baita favela brasildarrei ere, azken hauek, beste behin, biktima izatetik errudun izatera igarotzen direla, erakusten diren "desitxuratutako" estereotipoen bidez. "Benetako egintzetan" oinarrituta egoteak (filmean esaten denez), errealitatearekiko hurbilpenaren alde aurretiko ideia sortzen du, baina, kasu honetan, filma sortu zuen iturria aipatuz, Paulo Linsen liburua, irudimen handiz idealizatutakoa<sup>7</sup>, nahiz eta zenbait pertsonaiek benetako izena izan (egilearen arabera) eta behin baino gehiagotan fikziozko izaerara hurbilduz. Pertsonaien izaera "naturala" dela eta, nolabait esatearren, badakar zalantzan jartzeko orduan ikaratzeko gaituen benetakotasuna, hala ere, irudimenaren erabilpena nabarmentzen da portaeren, jarreraren eta pentsamenduen "orokortzean", auzune osoa biltzen duen bazterkeriaren ikuspuntutik soilik, bizirik iraun zuen pertsonaia bakarra izanik, bihotz onekoa eta balio moralak lantzen dituena: Buscapé. Salbuespenaren bidetik ezin da osoa proiektatu, baina osoan zehar ideologia bat, diskurtso bat proiektatu eta defendatzen da.

Esandakoaren aurrean, uste dut argi geratzen dela filmaren fikziozko asmoa, filmak justifikatu nahi zuen benetako moduaren aldean, zuzendariaren hitzetan: «[...] la gente no se inventó esa historia» "jendeak ez zuen istorio hura asmatu".

Honela, zinema beti ikuskizuna dela eta beti izan zela ondorioztatu daiteke, horregatik asmo horrekin garatzen da. Zentzu honetan, arazo konplexuen antzezpena, esaterako "favela" "asfaltoaren" aurka, kontuz aztertu behar da, nortasun diskurtsoak, zinema diskurtsoetan sendotuta, guztion irudimenean gehiengoren iritzi bihurtzen dira eta. Hau honela izanik, garrantzizkoa da zalantzan jarri eta esanahi berrien bila aritzea.

#### 4. Bukatzeko

Ezin da ikerketa hau amaitu zenbait ideia azaldu gabe. Lanaren asmoa ez da Fernando Mireillesen obra kritikatzeko, ezta gaitzesteko ere. Hemen azpimarratu nahi dut film honekiko miresmena, adierazpen artistikoa den heinean. Uka ezina da zine nazionalak izan zuen bultzada pelikula honi esker. Brasilen arnasa berria izan zen, ez esparru nazionalen soilik, baita nazioartean ere, eskemak

#### OHARRAK

7 | Paulo Lins idazleari egindako elkarrizketa, bertan *Ciudad de Dios* liburuaren sortze prozesua aipatzen du. *Caros Amigos* aldizkarian argitaratuta (74. argitalpena), 2003ko maiatzean.



apurtu eta zine brasildarraren kalitatea ezarri zuelarik.

Aurkezten den edukiari dagokionez, zera azpimarratu nahi dut, ikuspuntu zehatzen batetik hartuta, pertsona askori pelikula hausnarketa egiteko pizgarria gerta dakiokela, eta argudio batetik zein bestetik ikuslearen sentikortasuna “desegituratu” ahal duela hausnarketa sozialen bila.

Nire interes zehatza lana (berr)interpretatzea izan zen, errealitatea aipatzeko erabiltzen ziren estereotipoak deseraikiz, berez sarritan “antzeztutako errealitatea” defendatuz aurkitzen nuelako neure burua eta, momentu horietan, “irudimen kolektibo” horretan murgilduta ikusten nuen, zine formatu estereotipatuan bertan egituratua. Orduan ohartu nintzen lan honen egin beharraz, bereziki nire ikuspuntuaz “hausnartze” aldera, favelako “komunitatearen” inguruan.

## Bibliografia

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. Acessada dia 15/ 7/ 2009. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> .
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. Entre câmeras e traficantes (entrevista com F. Meirelles). 06/08/2002, [www.Globo.com](http://www.Globo.com)
- MELLO, Cléa Corrêa de. «O desafio crítico de Cidade de Deus». *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». *Globo Barra*, Globo, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. «Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea». *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed)(2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.

# COMMERCIAL GENRE IN EVIDENCE: DOES THE FILM, *CITY OF GOD*, MANIPULATE REALITY?

**Raquel de Medeiros Marcato**  
Phd Student in “Literatura comparada”  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

**Recommended citation** || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): “Genre in evidence: Does the film, *City of God*, manipulate reality?” [online article], *452ºF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 2, 80-95 [Consulted on: dd/mm/yy], < <http://www.452f.com/index.php/en/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

**Illustration** || Xavier Marín

**Translation** || Paula Vaz-Carreiro

**Article** || Received on: 09/10/2009 | International Advisory Board's suitability: 14/12/2009 | Published on: 01/2010

**License** || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



**Abstract** || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a “fabricated story” supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

**Key-words** || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.

## 0. Introduction

In 2002 the film *City of God* opened in Brazil. Its director, Fernando Meirelles, was inspired by Paulo Lins' 1997 romance of the same name. It was box office success with 3.2 million people flocking to watch the feature film which soon achieved international acclaim. And as if to prove it, it received an Oscar nomination in 2004. The film tells the stories of children and young people who become involved in criminal activities and drug dealing in the City of God favela, located in Rio de Janeiro and inaugurated in 1960.

The film, in its narrative and image sequence, conveys an apparent reality that shocks, that makes your eyes sting, and which causes us to reflect upon it. The scenes, constructed by means of brutal aesthetics, tell us of a «subhuman life style»; it permeates us and fastens itself on our consciousness. However, is this real or fictional? After the opening, the director, Fernando Meirelles, was asked how he thought people would view *City of God*: «[...] we didn't invent this story. It is like a mirror: it is not the reflection's fault, it is the fault of the reflected reality» (Paulo Lins *apud* MoretzSohn, 2002: 3). His defence contrasts with Núñez's point of view: «El cine no puede entenderse como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación, en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción» (2005:24), we end up with a specific interest in analysing whether the film's proposed discourse represents a manipulation of reality by means of a format that is commercial, clichéd and a caricature.

## 1. Favela: discourses and stereotypes

It is well known that slums are not exclusive to Brazil as Mike Davis' book, *Planet of Slums*<sup>1</sup>, demonstrates. No more does it belong only to the community that makes it up seeing that the difference between asphalt (a word used to denote any other neighbourhoods that aren't favelas) and favela is promoted daily. Through the news, newspapers, magazines, and cultural products, mostly cinema and literature, a large part of the planet gains access to this reality, with each of these media bringing a distinct bias to their depiction of the favela world. However, all are in agreement when it comes to conveying the idea of a people who are excluded, marginalized, aggressive, drug dealers, idle, black and dangerous. These stereotypes contribute to the image of Brazilian identity, especially that of the favelas. Thus it contributes to form the collective imagination and transform it into a commonly held belief.

---

### NOTES

1 | According to Davis, «there are probably more than 200 thousand slums whose populations vary from a few hundred to more than a million people. The 5 great metropolitan areas of Southern Asia (Karachi, Mumbai, Déhli, Calcutá and Dacca) alone contain about 15 thousand different slum communities whose total population exceeds 20 million inhabitants» (2006: 37).

---

Thinking that cinema can be a means to generate discourses which, in their turn, induce changes in society, is extremely important and carries tremendous responsibility since believing that films can shape the collective imagination can (re)affirm or deny a preconception or even reinforce a «colonialism» which may still be latent in Brazilian social conduct.

From the sixties onwards, with the «cinema novo», the poverty scenario was used as a form of social criticism. Leading this trend was the prestigious director Glauber Rocha protesting against what was not said, not shown, not known. In view of the fact that this was an era of censorship, cinema was experienced as the social denouncer of the existing chaos, particularly during the dreadful time of the dictatorship.

During the following years, the nation's production of films suffered an abrupt drop, going through periods of almost total lack of production due the scarcity of laws promoting cultural initiatives. The year 2000 was marked by a revival phase in the Brazilian film industry when new life was breathed into it by, as Oricchio (2003) remarks, the fiscal incentives law, and the support of Ancine – a new agency regulating the film industry.

The revival cinema generates polemic when making the same, previously known, social criticism as before, however, nowadays, it devotes greater attention to its aesthetical effects, something previously unheard of, as is the case of the film that is the subject of this study, the immensely influential *City of God*.

The technical quality of Meirelles' work is unquestionable as the film is a harmonious piece of work from the images to the soundtrack. Everything flows well; it offers adrenaline. And goodbye to inertia. The cast is perfect including as it does favela inhabitants, i.e., unknown actors. This represented an interesting innovation for the work as a whole since it revealed high-level acting ability and produced great authenticity when «incarnating» the characters in a hard and cruel environment. The characters' lines/speeches were all adapted to the local language; dialogues full of slang and malice; a veracity with impact. The film covers three decades, starting in the sixties and ending in the early eighties, and every scene shows accomplished scenic work which glitters in a grotesque physical space, in the characters' depiction, in the video clip scenes, in the countless flashbacks, in the camera's odd angles and in the ideology defended in each decade. We become witnesses to human destruction in aid of hunger for power, for vengeance, and, sometimes, for no reason at all.



The lifestyle portrayed in the *City of God*, abovementioned as «subhuman», is explained by the fragility of the physical space, by the way that, with each new scene, nature gives way to broken bricks, cracked windows, blood stains, in the narrow alleys that connect the favela's financial market. These are the *bocas de fumo*, points of sale where the traffic of drugs is conducted. Furthermore, a view of life which worsens as time goes by, shortens and crumbles between the one who orders and the one who obeys; between power and meagre denial, between individualism and lack of community spirit, between fear and next-to-no optimism, between a lightless dead-end and a no-hoper's life, between drug dealers and the police, between taking bribes and complicity; that is to say, between War and War.

The aesthetics, centred on making violence a show, has a role as a mere accuser, devoid of any mediation, contextualization and critical position. This being the case, the following questions arise: which section of the public was the film aimed at? The excess of violence that intends to assail the spectator, the idealization of a ghetto – a black ghetto moreover, alluding to marginalised individuals and recalling the Afro-American ghettos – the protagonist's personality, a gangster as seen in gangster films, his rise and fall, the mafia saga, the famous love triangle that separates inseparable friends, and the sole survivor – he who can tell us the story; all these ingredients may, no doubt, make up a more attractive profile for the story as it is very similar to North American films and more likely to succeed internationally. Meanwhile, isn't this becoming yet another «fabricated story»?

In 2008, with the collaboration of the inhabitants of Rio de Janeiro favelas, the Brazilian Institute for Social Research<sup>2</sup> carried out a survey that yielded the following statistics: those interviewed expressed the opinion that the social image of the favelas portrayed in the film is «completely distorted». To 85.1% of those interviewed, the favela is not the «haunt of criminals», and to 93.1%, it is not the place of the «poor and black». To 65.4% of those interviewed, press coverage of favela events is sensationalistic because it distorts facts and relies on prejudices. These results force us to give further weight to the possibility that reality is being manipulated in the film *City of God*. In cutting out a section of reality in order to delineate the film's discourse, the person constructing it is pre-positioning him/herself so as to fulfil their own criteria and objectives.

The effort to achieve verisimilitude with so many validations and impressions of reality, may create in the spectator's mind a distorted image of a something that is supposed to be the source and haunt of a violence that daily assails the city. The sociologist Octavio Ianni remarks that such de-contextualization produces enduring and nefarious attitudes to the way in which social problems are perceived

---

## NOTES

2 | The research referenced encompasses several questions. It tackles infrastructure, drug dealing, and the standard of living of favela inhabitants. Available here: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>

in Brazil:

Long after, virtually a century after, the abolition of Slavery, the suspicion that the victim is the culprit still lurks in the social consciousness of the Brazilian people. There are studies finding that «hardship», «poverty» and «ignorance» are states of nature, or else the responsibility of those suffering hardship, poverty, illiteracy. There is no visible attempt to reveal the mesh of relationships which produce social inequalities (1997:97).

## 2. Commercial genre in evidence – gangster –

The film's adherence to the gangster genre amplifies its discursive reading, and offers us a chance to unravel the verisimilitude proposition attributed to it, and it brings us closer to its manipulative character through a 'fabricated story' within recognized structures.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (*thrill*) que la caracterización (Heredero, 1996:189).

Gangster films deal with a discourse about the clash between the new capitalist social order and the criminal opposition put up by those marginalized by the system. Historically speaking, the gangster precedes the Wall Street crash and is patronized by the economic prosperity and the development of capitalism that took place in the twenties; in the films the gangster comes out of the stock market crash and is a child of the depression later redeemed by the thirties' *New Deal* regeneration. «El gangster de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano» (Shadoian *apud* Heredero, 1996:145).

The driving force of the notion that American is a fertile land of opportunities, and at the same time an egalitarian and democratic society is submerged by an ideological contradiction: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás» (Heredero, 1996: 145). So, cinema gangsters perform this metaphor which expresses the central problem of the American mythology, i.e., «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley» (Divisa,

2007:233).

Películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) – a las tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo – no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (Heredero, 1996:157).

According to Heredero, from the Thirties onwards, it is possible to observe how the construction and reproduction of gangster traits produce easily identifiable archetypes and narratives. In the *City of God*, the first point under consideration – the rise and fall of the gangster – is easy to see. This is very obvious in Zé Pequeno's trajectory. He reaches the zenith of his wealth and power, built up throughout the film, and then, at the end of the film, quickly falls when the authorities confiscate his wealth and he becomes poor. Given this view of the temporal narratives in *City of God*, one can see another proof of the film's adaptation to the genre: «The ascension is slow and difficult (although it is told with a dynamic rhythm), and makes much work for the subject, occupying the majority of the narrative space. The fall is rapid, almost precipitate; one doesn't need many frames to represent it» (Heredero, 1996:175).

According to Heredero, the gangster's path is almost exclusively within the criminal world; i.e., conflicts between rival groups come about due to the settling of accounts and hardly reflect the environment in which that criminal counter-society proliferates. Characteristics also present in the film which shows predominantly, almost exclusively, the conflicts and the absence of any thoughtful consideration of the origins of the chaos depicted.

According to Shadoian, whom Heredero cites, the gangster's nature, «doesn't suffer guilt or have second thoughts because there is no dissociation between what it pretends to be and what it really is» (1996: 6). Zé Pequeno's psychological profile has no place for guilt for the atrocities he commits; he is totally devoid of moral, social, and political convictions; his ambition to become the favela's leader is uncompromisingly there to the very end. «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su expresividad facial» (1996: 186). Apparent in both *Dadinho* and *Zé Pequeno* is what we

---

might call an exaggeratedly aggressive and cruel tone which makes them stand out from the rest. On an emotional level, the characters frequently suffer from affective deprivation. This is evident in Pequeno's profile when he is rejected by Galinha's girlfriend, and also when he witnesses Bené giving Buscapé a camera as a present. Another mainstay of the narrative outline of gangster movies, and endorsed by the *City of God*, is a rapid and concise connection between different scenes; the speed and condensing capabilities of a cut and closed sequential structure where one shot encompasses the previous one, creates a dry, rasping, and bumpy quality. The off-screen narrative is also a very popular technique of the dark genre of gangster movies. For example: in *Perdición* (1944) and *Detour* (1945), because, «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (Silver; Ursini: 2004:20). This technique is used as a means of achieving, through Buscapé's off-screen narrative, a closeness and a link with the viewer.

The recourse to flashbacks and the points of view identified by the camera, are a throwback to the genre and are repeated on several occasions in *City of God*. The film opens with knives being sharpened to the sound of a beat. In a corner some chickens are being held and one by one they are killed and plucked. However, one is able to untie itself and escapes. The chicken makes a quick escape from having its neck wrung and in following its trajectory we are plunged into the next scene which anticipates the flashback end of the film and which is the starting point for the whole story: by means of rotating the camera this way and that from the standpoint of Buscapé, the viewer sees a gang of children and young people holding weapons and facing a group of policemen. This image is similar to a classic duel scene and it contains a clear metaphor since we have the «two sides of the coin»: the criminals versus the police.

As Heredero states, in the genre's composition there is always room for redemption due to the influence that the woman he loves has over the gangster. This can be seen in the paths of Bené and Cabelereira, who reject the lives of criminals in favour of the love of, respectively, Angélica and Berenice, and the significant presence of the friend character, inseparable companion of the gangster, whose death or break with the gang as for example *Hampa Dorada*, anticipates the boss' in our context, a role fulfilled by Bené. Almost always, the gangster's death obeys a particular finale: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (Divisa, 2007:279). This is the way Zé Pequeno meets his end, i.e., he is killed by the rival gang: the kids of the Caixa Baixa.

---

On the other hand, the use of newspapers, a factual means of communication, has its role in this film format since «it is an element used to build up the narrative progression (with the added value of conciseness) and to reinforce, from the outside, the effect of verisimilitude which is sought from inside the story» (Heredero, 1996:179). This is a recurring element in the film and marked by the link existing between Buscapé's profession (he starts off by photographing crime) and the entity that employs him: the newspaper.

The dualistic feeling between the countryside and the city also has a well-established place in the genre as Heredero remarks; as, for example, in *El Último Refugio* (1941). The countryside is portrayed in a romantic way with uncontaminated values, and the city as corrupting these values. In the *City of God* the same duality can be observed; this time in the form of asphalt versus favela. Here corruption is linked to the favela, whereas the asphalt has a romanticised role of purity and social order.

The North American mythology of success and personal triumph, the myth of the self-made-man, the fight for personal affirmation, all these portray the archetypal American dream. This mythology experienced in the prosperity phase of the Twenties, will disappear as a consequence of the depression. The struggle to achieve success and the consequences of failure to achieve it are the lines along which many of these fictions are organised. In the words of Heredero:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996: 159).

In the face of this, it becomes impossible not to see the capitalist mythology in the gangster's rise, i.e., the banal practices such as boundless competition, the elimination of the weak, ostentation and luxury as symbols of power, the cult of money, etc. Bridging the gap with the film under study, the gangster figure is strongly identified with the self-made-man myth and also with the Buscapé character, subtly worked, who metamorphoses into a photographer, a career liable to lead to «artistic fame».

## **2.1. *City of god* and *slumdog millionaire* – caricature**

The 2008 film, *Slumdog Millionaire*, by the British director Danny Boyle and based on the 2005 book Q&A by Vikas Swarup is another contemporary example of a production adapted to the commercial



---

genre. We will take it as a basis to demonstrate that, while this film doesn't make use of the Gangster genre exclusively, it has parallels with *City of God* in the slums theme and slums discourse. The film is set in Mumbai, India, and it shines light on the reality of the slums. The story revolves around two brothers, Jamal and Salim, the competition «Who Wants to be a Millionaire?» and urban criminals. The focus is on the boundless poverty of the slums, evident in the appalling condition of the infra-structure and the total lack of money – graphically demonstrated in the scene where Jamal uses an improvised toilet and ends up covered in his own excrement – as well as in the scenes that follow where Jamal, Salim and Latika sleep together in a rickety shack, on a pile of rubbish and search for food in the surrounding, abundant, rubbish. Through all this, it is possible to see a difference in tone between Meirelles' direction in the *City of God* and Boyle's in *Slumdog Millionaire*. Whereas in the Meirelles film the deprivations are omitted in favour of the «spectacle» of violence, in *Slumdog* the violence comes from the deprivation shown. However, independently of the approach to the context, both contain the gangster element. I shall begin by drawing the parallels between the Jamal-Salim duo and the Bené-Zé Pequeno duo. Salim's characterization is like that of Zé Pequeno: they are both gangsters. He takes the wrong path, he is ambitious and power hungry, he wants money at any cost. The gangster caricature comes from the street boys who try to overcome the mediocrity and poverty that surround them and who, through ambition, vanity and strife for power, slide into the dark paths of criminality, as shown by Heredero.

Meanwhile, Jamal takes the right path and opposes evil doing and violence, just like Bené who, in spite of being Zé Pequeno's accomplice, doesn't commit murder, and who was one of the lads and moderated the bad deeds of his companion. Until the final phase of the film, Jamal remains fast friends with his brother. They are always together even when planning childish forays to obtain food. On the other hand, Latika, beautiful and attractive, serves as the motive for the brothers falling out. It is a clichéd discourse also characteristic of the genre. And at the end of the film, Salim has a moment of regret, of redemption, and releases Latika so that she can go to his brother. Both protagonists end up living the North American dream of success. One along an evil path but avid for personal triumph, the other along a good path as a result of becoming a game show millionaire in a fairytale win, yet also achieving his goal and reinforcing the myth of the American self-made man and showing, like Buscapé, that he has rejected the option of an easy life of crime, and living the myth of a happy ending in both films. Spatial dualism is also recurrent; on one side the favela, poverty, on the other, urban reality, wealth – in this case shown by the opulence of the house of the gangster Salim works for. This frames the origin of the corruption of urban society which creates distortions in the social system, results



in unbalance and produces criminals. The gangster's rise and fall is easily recognizable and the narrative time to construct his trajectory is very similar to that in the *City of God*; slow rise, fast fall followed by death.

### 3. The manipulated: an upside-down context

The least convincing thing going on, and which I believe to be the most indicative of the fact that facts are being distorted, is the strengthening of the image that the favela simply boils down to violence, ignorance and drugs. Besides this equivocation, there is another of great importance: the coupling of this image, not with an ideology of a humanist stamp and thoughtful discourse, but with one with a stamp of glamour for the show of weapons, shots, lust for power, shrewdness of the leader, cult of money, boundless individuality, interminable conflicts, and cocaine in plenty. Through a privileged aesthetics it portrays a life choice, and it is a choice, which seduces and crystallises an attractive opportunity to obtain power, respect, fame, disinterest in work and the complete acceptance that life is discardable thus diminishing the viewer's emotional sensitivity in favour of desperate adrenaline. The life of a gangster becomes a prestigious social career. In making poverty and criminality a spectacle, the film lost impact as a means of social criticism although it is useful as a cathartic element for a middleclass who prefers to go to the cinema to watch «the true Brazil» on the big screen while leaving the images of a «false Brazil» to the lower classes. A discursive cliché, empty of historical meaning<sup>3</sup> and committed to reinforcing the border that distances and protects «us on the asphalt» from «you in the favela» and which may as a consequence create a climate favourable to gain new followers given the fragility of the social fabric. What could have been an opportunity for thoughtful evaluation of social problems became an aesthetic exuberance of commercial interest on an international level<sup>4</sup>.

Since the things that are lacking (housing, education, food, a national health service) are not made evident in the film, the incentives to become a drug dealer, a criminal – something that includes children and adults – aren't made explicit, and neither does the film provide a compelling reason for why things should be as they are. The lifestyle delineated in the film becomes aggressive and inhuman when it comes into contact with reality. Even in the *City of God* the community has 80 organizations dedicated to activities such as: dance, theatre, music, literature, and crafts amongst others. This suggests it is an urban centre like any other, containing shopping centres, schools, leisure centres, banks, supermarkets; perhaps more precarious than in other places, yet there. Their daily life is similar to that of other Brazilians; they work, they study, they have fun; they do this each

---

## NOTES

3 | I am referring to the way in which the favela theme was approached, i.e., devoid of historical context. It was presented as an orphan which may lead us to arrive a mistaken and distorted simplification of reality.

4 | I emphasise the international interest seeing that «the biggest advance of *City of God* is in the international partnerships in co-production [...] In 2001, while still shooting *City of God*, co-production with Miramax in the United States, and with Studio Canal in France was agreed [...] These partnerships, made for the first time with companies that have great international prominence, opened important doors to Brazilian cinema, and guaranteed in advance that the film would be screened in foreign countries and facilitated the circulation of films in festivals and markets. In the same way, this advance backing represents significant confidence in the quality of the final product. Up until then, the films of the revival period were only negotiated after they were finished [...]». [http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf).

according to his or her ability. A study that questioned 42% of the favela inhabitants showed that 50% believe that they live as well as anybody on the asphalt. In the film, none of these gets a mention and it would appear that practically everyone in the favela is a drug dealer, has low academic achievement, no expectations from life or dreams to achieve. In contrast with statistical data, the great majority of children have access to education (83.4%) which, although of low quality, still teaches them enough to guarantee them progression in their work (this was the case for 54,8% of those interviewed). In the film, the majority of children devote their lives to drug dealing and they use weapons. However, it is not made explicit that they do this as the only means of survival, and instead make it seem that it is a very natural thing and the professional career to obtain power and success inherent to their environment

The presence of families is completely left out of the film making it seem like the majority materialised out of thin air. There is no questioning of the need for, or the absence of, parents and other relatives. They demonstrate that they are people incapable of carrying out a healthy dialogue; there is no other subject except the world of crime. The characters are devoid of moral, intellectual, spiritual and social content. Are they human? They have affixed a label to this community for which we lack appropriate nomenclature to define.

In what regards drug dealing<sup>5</sup>, which, generally speaking, is the origin of the violence, the destabilizing element that brings it into being, it has no place in the film. In the way it is presented, it seems to suggest that the drugs are a product made in that environment, i.e., that the drugs are planted and gathered there as well as all types of violence. The outside, i.e., society is excluded from any responsibility or role in the theme, because its «social purity» was defended through its beautiful beaches, its beautiful white people, its beautiful sunsets. Another issue that generates strong dissent relates to the dissemination of the idea of «a world apart» with its «separate beings». According to research, it is clear that almost 70% of favela inhabitants consider themselves integrated in society, whereas in the film the story takes place almost exclusively within the walls of the favela, which makes it look like an exotic world to those looking in from the outside. The research has not found this lack of connection with the outside world, there is no wall between the favela and the asphalt; this obstruction is created from the outside, mainly by those who do not possess the ability to demystify it. I refer to the media who «stereotypes» and «conditions» thought and conviction processes, or even ideologies, through news broadcasts or cultural products, which may in this way reinforce the peripheral imagery and commit an act of violence against these people who are already morally battered.

---

## NOTES

5 | Drug dealing was identified as an internal favela product, not taking into consideration the powerful and influential protagonists that act in that environment, i.e., the «asphalt». According to Zaluar's book, *A Hundred Years of Favela*: «The advent of Colombian cartels and other mafias linked to drug trafficking, cocaine in particular, brought to the country very powerful fire arms which were distributed amongst the young drug dealers and runners, involving an network of intermediaries which including police officers and mules who bring the drugs from other states or countries and who sell them in large quantities (i.e., by weight and not in individual wrappers)» (UNDCP *apud* Zaluar, 1999: 210).

The film's narrative doesn't, in the slightest degree, take into consideration the past of the Brazilian nation which was the victim of a colonization process which was intense and devastating particularly in its social aspects. In this I pay special attention to all that refers to black people<sup>6</sup>. An identity that was shackled to maladies of all kinds of prejudices and types of bitterness, and which nowadays is perpetuated in the form of a ghetto.

It is possible to see by the coincidences observed (in the adaptation to the gangster genre), that the film is not based on a naïve story format, that is to say, it tries to appeal to the viewers in specific ways. Commercial interests are clearly visible; in the background an industry avid to achieve international success. I am not criticising this approach because you can't make apologies for philanthropy since costs need to be met and before us is a marketable product. I only make it evident as the foundation that influences the manipulation issue under discussion. This being the case, would dealing with the favelas theme in a less aesthetic, more thoughtful way interest the international public?

The correspondences between the adaptation and the commercial gangster genre make the film much closer to fiction than to reality. In visualising the caricatures of the genre's archetypes present in *City of God* and which have been in use since the Thirties, the sense that this is reality (as the film defends) is lost, and we get the sense that we are watching a «fabricated story». What is claimed as reality, and that *cannot be omitted*, are the topics of violence and drugs associated with the favelas. That is the reality in the world, not only in the City of God. In view of this, the theme of a notorious and important reality, I suggest that a real discourse was used to «dilute», «disguise» and «incorporate» the commercial genre in the production of this film. When watching the path of the film's narrative, through its shocking and chilling images, the supposed reality is portrayed by means of violence and more violence; it paralyses the spectator and this causes him/her to believe in the authenticity of the story since their reference points come from the contents of the press which daily assails their readers with the same headlines: favela, the haunt of criminals and drug dealers. Meanwhile, taking into consideration the fact that that «authentic» reference is not exempt from sensationalism and media speculation either, this is the place to reflect and consider the possibility that the theme under discussion has been manipulated.

The idea of developing the story closed within the walls of the favela seeks to appeal internationally, since the daily life of the favelas appears exotic to international audiences enticed by curiosity and ignorance, and thus could provide substantial interest to make people go and watch the film.

---

## NOTES

6 | Finally, 1850 sees an end to the traffic of slaves and 1888 sees the end of slavery with the passing of the Áurea law. Black people survived the end of slavery only to see themselves nowadays enclosed and «bestialised» in discursive formats that are similar to ghettos and bear the codename, favela.

After this analysis, it is imperative to add that, in my opinion, the delicacy of the theme requires a different type of approach due to the facility with which fiction mixes with reality: *City of God* (a real community) is, above all, represented by the favela inhabitants themselves exploring the language constructed in that community. The name chosen for the film, *City of God*, is a direct allusion to the community in question, but it is also a reference to all the other Rio de Janeiro favelas, which, once again, become the guilty parties instead of the victims through the «distorted» stereotypes used to represent them. The claim that a film is *based on real events* immediately suggests to the viewer that what he/she is about to watch approaches reality. However, in this case, the claim alludes to the book of Paulo Lins, which was written in an imaginative way<sup>7</sup>, and where, although some of the characters bear the name of real people, is basically a work of fiction as the author himself has said. With regard to the how naturally the cast acted, there is a verisimilitude that intimidates when the time comes to question it. However, the manipulation exercise is revealed when behaviours, attitudes, thoughts, are *generalised* in a single perspective, the perspective of criminality and tarring a whole community. The only exception being the sole survivor, the one with a good heart and morals values: Buscapé. You cannot render the whole with an exception; however, through the whole you render and defend an ideology – a discourse.

From what has been said, I think the film's fictional stamp is clearly contrasts with the way its director tried to justify the film: «[...] we didn't invent this story».

Thus, it can be concluded that cinema is a show and has always been; it was developed to that end. So the representation of complex problems, such as the issue of favelas versus asphalt, has to be analysed in carefully because discourses pertaining to identity, reaffirmed by film discourses, become facts in the collective imagery. Therefore, it is important that they be questioned and destabilized in the search for new meanings.

#### 4. A final word

I could not conclude this investigative study without a final word. The intention of this piece was neither to criticise nor to denigrate the work of Fernando Meirelles. For the record, I admire the film as a work of art. It is undeniable that the film gave Brazilian cinema a tremendous boost. It served to put Brazil in focus not only at a national level but also, and above all, at an international level. It shifted paradigms and demonstrated the quality of Brazilian filmmaking.

---

#### NOTES

7 | Interview with the writer Paula Lins, who talks about the process of writing the book *City of God*. Published in the magazine: Caros Amigos (Edition 74), May 2003.

In what pertains to the format of the film's contents, I would also say, for the record, that for many other people the film may have served as a form of thoughtful discourse within some specific point of view and it may, by means of one argumentation bias or another, have «de-structured» the viewer in search of thoughtful consideration of social issues.

I was particularly interested in (re)interpreting the work by deconstructing the stereotypes reiterated in order to refer to reality since, many times, I found myself endorsing the «depicted verisimilitude» and, in those moments, I found myself plunged in this «collective make-believe» structured in the same stereotype film format. It was then that I realised that it was necessary to carry out this study mainly to refresh my mind on the issues of the favela community.



## Works cited

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica». In *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> . Acessada dia 15/7/2009.
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. «Entre câmeras e traficantes» (entrevista com F. Meireles). Globo.com, 06/08/2002.
- MELLO, Cléa Corrêa de. *O desafio crítico de Cidade de Deus*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». Globo Barra, Globo, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. *Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea*. Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed) (2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.