

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*¹, 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 denuncia 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 polemiza la mateixa denuncia 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 Social², 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 las 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 les tomarem aquí com els títols més representatius del model – no solament descriuen de manera anàloga i, sobre tot, molt estilitzada el ascens i caïda social de seus protagonistes, sinó que els elements narratius i moldes argumentals que sostenen dicha trajectòria (cuya conexió amb la realitat no pot ser, a pesar de tot, més que efímera i episòdica) guarden una gran similitud entre ells fins al punt de semblar quasi sempre els mateixos, com si la realitat fos unívoca i els hampones de la carrer tan esquemàtics com els que presenten estes ficcions (Herederó, 1996:157).

D'acord amb Herederó, des de la dècada dels 30, ja s'observa com la construcció i les reproduccions de les característiques dels gànsters generen arquetips i narratives de fàcil identificació. El primer tema en qüestió, l'ascensió i caiguda dels gànsters, és de fàcil constatació a *Ciutat de Déu*. Això queda extremament evidenciat a la trajectòria de Zé Pequeno, el qual assolix 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 gànster 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 gànster 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» (Herederó, 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) (Herederó 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'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).

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 presència 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 històric³ 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 internacionals⁴.

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

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 narcotràfic⁵, 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 negra⁶. 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 esgarrifores, 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 imaginativa⁷, 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
- 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.