

Jędrzej Kotarski

¿Cidade maravilhosa? La imagen de las favelas de Río de Janeiro – desde el cine artístico hasta el popular

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 4, 201-230

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

¿Cidade maravilhosa?
**La imagen de las favelas de Río de Janeiro –
desde el cine artístico hasta el popular**

Jędrzej Kotarski
Universidad de Łódź (UE)
Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

INTRODUCCIÓN

La tradición de la construcción de los barrios marginales, conocidos también como barrios pobres, humildes o *barrios jóvenes*, ubicados en las periferias de grandes ciudades, cuyos habitantes no tienen posibilidad de encontrar trabajo para ganarse la vida, es muy larga en todo el continente sudamericano y se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. En el caso de Brasil, esta tradición es aún más larga y, de acuerdo con algunos científicos, sus principios pueden ser fechados para los principios del siglo XVII¹ y estar vinculados con la organización de campos provisionales para los esclavos. Estos campos se establecían cerca de las factorías comerciales (por ejemplo en Río de Janeiro), desde donde luego los esclavos eran transportados a distancias más largas, a grandes latifundios, no sólo portugueses, sino también las regiones del Caribe. Según otros estudiosos, las favelas tienen su origen en *quilombos*, es decir los poblados creados por los esclavos fugitivos que allí se escondían de sus propietarios².

¹ DAVIES 2009:11.

² ŚNIADECKA-KOTARSKA 2004: 32.

Hay también quienes relacionan el origen de las favelas con el periodo de grandes migraciones interiores de la población negra, que se produjeron en Brasil después de la proclamación de la abolición en 1888. Muchos de los esclavos fugitivos se reunían entonces en las cercanías de las ciudades y allí, al no encontrar trabajo, construían sus casas de “nada” formando barrios enteros³. Por otro lado, algunos investigadores indican que la creación de favelas podía relacionarse con el periodo de desmovilización militar que se produjo al final de la guerra en 1897. Fue cuando muchos soldados inesperadamente quedaron abandonados por las autoridades sin dinero para mantenerse o para volver a sus casas familiares, por lo cual establecían sus viviendas en los lugares en los que estaban en aquel momento. Otros estudiosos creen que lo que más influyó en la fundación de favelas fue el periodo de la política de industrialización y de las reformas de G. Vargas y de su sucesor J. Kubitschek (en los años 50 y 60 del siglo XX). Las reformas, tan importantes y esperadas de todos, resultaron estar dirigidas sólo a la clase media, dejando de lado la situación penosa de las clases marginalizadas, cuyos problemas sólo siguieron creciendo⁴. El problema de las migraciones incontroladas del campo a la ciudad, y en consecuencia, de gran expansión de favelas cuyos habitantes vivían en unas condiciones muy duras a lo largo de las siguientes décadas, quedaba callado. Favelas eran consideradas una vergüenza para los padres de las ciudades y despertaban miedo en la burguesía adinerada. Su expansión y transformación era tan rápida como la de las megaciudades brasileñas en los últimos cuarenta años⁵. Hoy en día las favelas suelen ser percibidas como una fuente de la creciente violencia, unas micro-ciudades incorporadas dentro de las grandes metrópolis, gobernadas por los narcotraficantes, un lugar de luchas entre pandillas y de su confrontación con la policía. Ya a nadie le extrañan los informes, según los cuales el número de jóvenes asesinados en favelas se puede comparar con el registrado en las regiones donde se desarrollan abiertos conflictos militares. Las informaciones sobre las muertes de los niños y adolescentes menores de 18 años forman una parte cotidiana de la realidad transmitida por los medios de comunicación en Río de Janeiro o en São Paulo. Raramente y con poca gana se admite que las favelas, aunque forman parte del territorio administrativo de la ciudad, en realidad no están controladas por las autoridades estatales, pareciendo más bien unos islotes extraterritoriales. Las dimensiones reales de las favelas y el grado hasta que el gobierno desconoce una parte de su propia sociedad, se ven muy bien reflejados en el hecho de que cada tercer ciudadano de Río de Janeiro o São Paulo

³ KOTARSKI 2012: 134.

⁴ KULA 1987: 268–288.

⁵ ARIAS 2004: 28–35.

vive hoy en día en una favela. Esta mayoría predominante despierta una aversión y miedo en los ciudadanos minoritarios de los llamados barrios buenos⁶.

Los habitantes de Río y de São Paulo ni siquiera conocen el número preciso de favelas existentes en sus ciudades, lo que demuestra muy bien cómo la minoría gobernante ignora los problemas de la mayoría. Hoy los medios de comunicación ya están presentes en las favelas, pero nadie pregunta por las causas de la falta de relaciones entre las autoridades y los habitantes de estos barrios, y menos aún por la falta de comunicación real con los políticos, órganos judiciales o servicios policiales. Las informaciones transmitidas acusan sobre todo a los habitantes de favelas y les echan culpa de la violencia presente en aquellos territorios⁷.

La acusación más seria es la de apoyar a la delincuencia organizada. Los informes de la ONU, de la UNESCO y los nacionales (entre otros A. L. Dowdney, T. Gibb) ya desde hace años advierten que en Río de Janeiro de un tiro muere más jóvenes menores de 18 años (hasta 450 personas por año) y hay más adolescentes armados (aprox. 6000 mil) que en los terrenos de conflictos militares, como por ejemplo entre Israel y Palestina (allí el número de muertos es cuatro veces menor).

Un estereotipo de la favela presente en la mentalidad social es injusto, porque muestra a sus habitantes como la gente deshonesto, unos bandidos, ladrones, narcotraficantes y prostitutas⁸. Unos pocos estudios sociológicos profesionales que se han hecho al respecto presentan a los habitantes de las favelas como una gente pobre, marginalizada, que trabaja duramente y sin su voluntad queda involucrada en la situación en la que para sobrevivir tiene que virar entre las pandillas que controlan los barrios y las fuerzas policiales corruptas⁹. Con poca gana se mencionan las dificultades de la vida cotidiana en esas zonas, la falta de la infraestructura básica (como redes de comunicación, alcantarillado, electricidad, agua potable), porque esta imagen contrasta drásticamente con la imagen de la *Cidade Maravillosa* (Ciudad Maravillosa). La mayoría de los habitantes de Río de Janeiro sigue manifestando abiertamente su miedo, asco y desconfianza hacia los de favelas. Pocos de ellos recuerdan que es gracias a esa gente que la ciudad puede funcionar, ya que de favelas provienen miles de personas empleadas en el sector de trabajos más bajos: obreros, ayu-

⁶ CZERNY 2012.

⁷ VALLADARES 2005.

⁸ VALLADARES 2005.

⁹ DOMOSŁAWSKI 2008.

dantes de cocina, mujeres de limpieza, mucamas, canguros, comerciantes, dependientes, basureros, etc.¹⁰

El cine fue el medio que creó y mantuvo la imagen falsa de las favelas, basándose en los estereotipos ingenuos, paternalistas y racistas. En las favelas mostradas en las películas viven sólo los mulatos o los negros¹¹. Además, dominan en ellas dos imágenes polarizadas de hombres y mujeres. Entre los hombres se puede distinguir a un negro salvaje y grosero, un representante peligroso de la margen social, vinculado con unas pandillas indeterminadas. De otro lado aparece un negro, pero del alma de un blanco, es decir, bien educado, romántico, y que normalmente termina su vida de modo trágico. Entre las mujeres de un lado se encuentra el estereotipo de una mulata cuya sensualidad exuberante atrae tanto a los blancos como a los negros, causándole muchos problemas que normalmente llevan al final trágico. De otro lado aparece la imagen de una buena *mamita*, llena de amor y responsable, que cuida a los hijos de sus patrones con el mismo cariño que a los suyos¹².

El objetivo de este artículo es presentar la evolución de las imágenes cinematográficas de las favelas, analizar su contenido y sistematizarlas. A continuación se intentará:

- Indicar las primeras imágenes de favelas en el cine y determinar cuáles de ellas influyeron en la creación de estereotipos presentes en la sociedad hasta el día de hoy y cuáles derribaban estos estereotipos y revolucionaban la imagen de la favela.
- Responder a la pregunta ¿por qué el cine ha desempeñado un papel tan importante en la creación de la imagen de las favelas brasileñas?
- Responder a la pregunta ¿cómo, cuándo y por qué la imagen de los habitantes de favelas cambiaba?
- Determinar si los brasileños y los extranjeros percibían los problemas de los habitantes de favelas del mismo modo o de maneras diferentes, y en qué aspectos.

Hay que recordar que las películas para tener público, independientemente de su trama y sus logros o fallos artísticos, tienen que responder también a las necesidades que la sociedad tiene en un momento dado. Así que, las películas revelan el núcleo del problema del funcionamiento de unos grupos sociales da-

¹⁰ La más antigua descripción de los habitantes de favelas proviene del año 1908 de la *Gaceta de Noticias* y los describe como una gente modesta, honesta y pobre, que vive en unas pseudo-casuchas hechas de bambú, cartones y esteras, horrorizada por la violencia practicada por los bandidos y las autoridades; una gente que quiere trabajar tranquilamente y en su tiempo libre divertirse y bailar samba con sus familiares y vecinos. Esta descripción, aunque bastante ingenua, es mucho más benévola que todas las posteriores.

¹¹ HANCHARD 1999.

¹² BERNADET 2007.

dos y presentan el proceso de cambios culturales. Un espectador corriente no se da cuenta de lo verdadero que es esa observación en el caso de Brasil. Los largometrajes reflejan la realidad socio-cultural del país, pero esta realidad por su lado también influye en el carácter de las producciones cinematográficas, que intentan responder a la demanda social¹³.



[Fig. 1. El panorama de Favela Rocinha, Rio de Janeiro (fot. J. Kotarski).]



[Fig. 2. Los edificios en la parte mejor de una de las favelas pintadas en varios colores. En la calle el elemento constante del entorno – la patrulla de policía militar, manteniendo el orden (fot. J. Kotarski).]

¹³ Schnaider 2004.



[Fig. 3. 'Esperanza', 'Imaginación', 'vida', 'salud' – los grafitis pintados en la muralla de una de las guarderías en favela demuestran lo que es más importante para sus habitantes (fot. J. Kotarski).]

FAVELAS EN CINE

El tema de la favela apareció en el cine brasileño bastante tarde, porque sólo a finales de los años 50 y al principio de los 60 del siglo XX. Al final del siglo XX poco a poco conseguía cada vez mayor popularidad, para llegar a ser un tema principal de las producciones cinematográficas de la primera década del siglo XXI. Estos tres periodos, igual que las imágenes de favelas que en ellos aparecen, son completamente distintos. Su análisis revela los cambios enormes que se produjeron en la sociedad brasileña, así como las diferencias en la percepción de favelas en Brasil y en el extranjero. Las diferencias entre las visiones de favelas que funcionaban en la mentalidad social en esos tres periodos surgen no sólo de la distancia temporal de más de cuarenta años que los separa, sino también de distintas concepciones de presentar los barrios bajos y sus habitantes que tenían los autores. Estas diferencias eran una consecuencia natural del surgimiento de nuevos grupos de espectadores, así como de las informaciones distintas acerca de los habitantes de los barrios bajos. Un papel extraordinario, pero poco investigado, lo desempeñaron en estas transformaciones el discurso de los medios, el desarrollo de la producción cinematográfica ilegal y la distribución clandestina de las películas. Al unir todos esos factores se puede ver muy bien lo largo que ha sido el camino atravesado por los artistas, los pro-

tagonistas y los espectadores de esas películas. El fenómeno de la creciente popularidad de las películas sobre favelas, que sólo en Brasil ascendió de 2 millones de espectadores a 20–60 millones es la mejor prueba de lo expuesto¹⁴.

Las primeras películas que trataban de los problemas de los habitantes de las favelas eran objetos de discusiones en unos pequeños grupos artísticos del extranjero, que buscaban en ellas sobre todo lo exótico de América Latina y no se preocupaban mucho por conocer la verdad sobre la realidad representada. Hoy en día, sus espectadores son millones de los habitantes de favelas, quienes son al mismo tiempo sus críticos más rigurosos¹⁵.

Las películas que tratan de la problemática de las favelas han tenido un éxito enorme con el público brasileño despertando una conciencia social en grandes grupos de los ciudadanos, que antes solían distanciarse de esos temas¹⁶.

Para entender bien la importancia de esos procesos hay que volver en tiempo a las primeras producciones tocantes al tema de favelas, que se analizarán en tres etapas:

- Los años 50 y 60 del siglo XX – cuando aparecieron seis películas importantes.
- Los finales del siglo XX y los principios del siglo XXI – cuando fueron creadas más de diez películas.
- La primera década del siglo XXI – cuando se presentaron varias decenas de esas producciones.

I ETAPA: LOS AÑOS 50 Y 60 DEL SIGLO XX

Según los historiadores del cine la primera imagen de favela aparece en la película *Favela Dos Meus Amores* (1935) dirigida por Humberto Mauro. Esta película en blanco y negro, muy modesta en cuanto a los medios de expresión usados, es hoy en día una de las producciones más interesantes debido al hecho de que se presenta en ella por primera vez el centro de Río de Janeiro, en las proximidades de la estación de ferrocarril y Morro de Providência. La imagen de las favelas en esta película sorprende con su fidedignidad: los habitantes del barrio no son sólo los negros, sino también los mulatos y los blancos que mantienen buenas relaciones. Los protagonistas son un compositor blanco y un amigo suyo – un mulato. Cuando el primero muere de tuberculosis, su compañero publica una de sus composiciones que tiene un éxito inesperado.

¹⁴ GRIFFIN 2013.

¹⁵ Véase a continuación las películas como por ejemplo *Ciudad de Dios* (2002) de F. Meirelles, *Carrandiru* (2003) de H. Babenco o *Tropa de elite* (2007) de J. Padilha.

¹⁶ DOMOSLAWSKI 2004.

Las escenas de esa película que se han conservado (la producción entera no ha perdurado) muestran la pobreza y miseria de los habitantes de favelas. Por este motivo, en consecuencia de la presión ejercida por los críticos blancos, la producción fue retirada de los cines como una película que le hacía mala fama a Río de Janeiro y perjudicaba su buena imagen en el mundo. Lo que más molestaba a los críticos eran las escenas que denunciaban no sólo la pobreza material, sino también la marginalización racista que afectaba a los habitantes de las favelas. Desgraciadamente, todas las copias de esa película hoy están perdidas, por lo cual las informaciones que tenemos de ella provienen sobre todo de las reseñas, los fragmentos conservados y los debates que se producen entre los críticos brasileños quienes intentan valorarla (*Historia do Cinema Brasileiro* 2014).



[Fig. 4. La escena de película *Rio 40 graus* (1956), director: Nelson Pereira dos Santos (fot. Unicinemas).]

Veinte años más tarde aparecieron tres películas siguientes, que sin embargo mostraban las favelas de modo completamente diferente. Estas eran las siguientes: *Rio 40 graus* (1956), *Rio Zona Norte* (1957) y *Orfeu Negro* (1958). Las dos primeras se consideran unas obras precursoras, que sentaron las bases para el *Cine Novo* (Toeplitz 1982, *Cinema Classico* 2014). Su autor, Nelson Pereira dos Santos, fue uno de los primeros partidarios de la creación del cine popular, que podría competir con las producciones norteamericanas de poca

calidad y con las basadas en ellas películas brasileñas, que en aquel entonces inundaban los cines en el país¹⁷. Los partidarios del llamado *Cine Novo* diversificaron luego sus ideas – una parte de ellos se fascinó por ejemplo por el neorealismo italiano. No obstante, las dos películas mencionadas, debido a su temática y el modo de realización, influyeron sustancialmente en las producciones brasileñas, lo que está bien visible hasta el día de hoy.



[Fig. 5. El cartel de la película *Rio, Zona Norte* (1957), director: Nelson Pereira dos Santos (fot. Filmweb).]



[Fig. 6. La escena de la película *Orfeu Negro* (1958), director: Marcel Camus (fot. Unicinemas).]

¹⁷ En 1951 el director mencionado inspiró la organización del primer congreso del cine brasileño en São Paulo, donde abiertamente se planteó la necesidad de la creación de nuevas producciones que se refirieran a la identidad nacional, la historia del país y los movimientos de liberación nacional.

Ambas películas de Dos Santos eran unas producciones de bajo presupuesto, basadas en el trabajo de campo, ambientadas en los paisajes naturales y verdaderas calles de las favelas. Los actores eran unas personas sin previa educación artística que en las películas representaban a ellos mismos. Las dos producciones describen una situación cotidiana de los habitantes de las favelas de Río – la acción de la primera está ubicada en los barrios bajos del sur y la de la segunda en los del norte de la ciudad. Las dos películas varias veces fueron acusadas de mentirosas y retiradas de la distribución, para luego volver al acceso del público. La primera de ellas, *Rio 40 Graus*, es la primera producción brasileña que introduce una imagen amplia de la pobreza y marginalización social (después de 20 años de las producciones comerciales hechas al modelo de las películas de Hollywood).

Rio 40 Graus es historia de un grupo de niños que venden cacahuetes para ganarse la vida. El espectador conoce la vida de cada uno de los protagonistas expuestos a varias formas de abuso por parte de otros *Cariocas*¹⁸. Pese a los paisajes pintorescos de los barrios buenos del sur de la ciudad, Río emerge en esta producción como una metrópoli tremenda. Contrastan en ella los barrios de la clase media: lujosos, idílicos y maravillosamente situados, y los barrios bajos habitados por los pobres de las favelas. El tiempo de la acción abarca sólo un día de la vida de los *cariocas*. Lo que resulta revolucionario en esta imagen es el modo de tratar el tema de los habitantes pobres y negros de Río: muy en serio se presenta el abuso de la gente de favelas por los demás ciudadanos: los comerciantes negros menores de edad explotados por los patrones blancos, los dueños de bares forzados a pagar tributos, los bailarores de samba dependientes de sus padrinos y los futbolistas subordinados a sus mánagers. Los protagonistas explotados por los demás son los negros, mientras que los que los explotan son los blancos. La película muestra además a la clase media como un grupo de estudiantes despreocupados, la gente tumbada en la playa, los oficiales de altos cargos administrativos que evitan la responsabilidad por los delitos cometidos (por ejemplo, un director culpable de fraudes financieros, un ministro interesado solamente en las mujeres y no en sus deberes, etc.). Es la primera película que trata el tema de la clase pobre de la ciudad de modo tan realista, profundo y al mismo tiempo con enfoques muy variados. Es una historia de un grupo de jóvenes de favela que intentan encontrar su lugar en la realidad circundante, que es idílica sólo para los blancos, mientras que para ellos resulta ser desfavorable y racista – es al mismo tiempo una metáfora de la sociedad y de la ciudad entera. Era una producción que tocaba las cuestiones de las cuales los ciudadanos blancos no querían saber, por eso despertó muchos sentimientos

¹⁸ *Carioca* – un habitante de Río de Janeiro.

enemigos en los críticos y en el público. Poco conocida en los años 50 hoy es alabada por los críticos independientes.

La segunda película, *Rio – Zona Norte*, es una historia de un negro compositor de samba, que muere al caerse del tren justo cuando su obra tiene el éxito en la radio con el que ha soñado. Es una clara alusión a la producción modélica de hace veinte años dirigida por H. Mauro. La historia narrada por Santos está basada en los hechos verdaderos; cuenta de un músico negro, compositor de samba, que lucha por el derecho a la dignidad del artista discriminado por su origen, domicilio y pobreza. La acción se desarrolla en las favelas del norte de Río, consideradas aún más pobres que las del sur de la ciudad, situadas muy cerca de las famosas playas de Ipanema y Copacabana. Ya la localización natural de esas zonas introduce al espectador a la vida lúgubre de la ciudad. En la primera toma se puede ver la estación de ferrocarril llena de gente pobre que desde allí viaja a los barrios del norte.

El protagonista, Espírito da Luz Cardoso, un artista sin educación profesional, sensible e ingenuo, muy dotado pero al mismo tiempo discriminado por su raza, en el momento de morir se repasa la historia de su vida. Se acuerda de su lucha por la vida personal, por el amor, la amistad, la honestidad de su hijo (esta lucha tiene un final trágico – el protagonista no sólo pierde a su mujer, sino también a su hijo, a quien le persuade que devuelva el dinero robado, por lo cual los cómplices del joven lo matan), por el derecho al éxito profesional, que sin embargo resulta ser para él una fuente de desilusión y fracaso. El problema principal del protagonista es su gran amor a la samba, así como su ingenuidad que le hace aceptar a los falsos amigos que aprovechándose de su origen desfavorable se apropian de sus composiciones¹⁹. Al final de la vida, cuando por fin ha logrado romper la discriminación racial y clasista, y con orgullo puede firmar sus creaciones con su propio nombre, Espírito tiene un accidente – se cae del tren, pero cuando está muriendo oye su composición que ha tenido un gran éxito en los medios. El hecho de que el locutor lo presente como el autor de la obra, titulándolo además *senhor*, sacándolo de este modo de la condición de un negro anónimo de una favela, despreciado y explotado a lo largo de los años, es una recompensa por su vida dura. Al morir sabe que su música sobrevivirá a su muerte. La película, a pesar de una trama sencilla y medios modestos, es una obra no esquemática. Dado que de modo muy realista reveló las verdaderas diferencias sociales y abiertamente denunció las posturas racistas de las élites de Río de Janeiro, la producción de Santos tuvo una recepción muy mala y pronto fue retirada de la distribución²⁰.

¹⁹ Uno de ellos dice: “viviendo aquí no puedes ser un autor famoso, siendo negro no puedes ser un autor de composiciones exitosas”.

²⁰ ZANIN ORICCCIO 2003, NAGIB 2003.

La tercera película de esa época, *Orfeu Negro* (1958) de Marcel Camus, presenta una imagen completamente diferente. Fue la primera producción brasileña que tuvo un gran éxito mundial y ha llegado a ser una de las películas brasileño-francesas más reconocidas y populares hasta el día de hoy²¹. Ganó muchos premios internacionales, entre otros, el Óscar y la Palma de Oro en Cannes. La película alude al mito griego y cuenta la historia del amor entre un conductor de tranvía negro y una inmigrante blanca que llega a Río durante el carnaval. La imagen de la vida en favela presentada en esta producción no tiene mucho que ver con la realidad. Es una visión paternalista e ingenua, que muestra la realidad y los problemas socio-económicos de los habitantes de modo muy lejano de la verdad. A pesar de ello, esa imagen idílica de la favela fue recibida con mucho gusto por el público, sobre todo el internacional, y a lo largo de los años fue una de las películas brasileñas más vistas en el mundo. En el *Orfeu Negro* Marcel Camus traslada el mito de Orfeo y Eurídice al ambiente del carnaval brasileño de Río de los años 60 del siglo XX. Los protagonistas viven en un mundo irreal, feliz y lleno de alegría.

Los críticos extranjeros subrayaban sobre todo la belleza de fotografías, la perfección de fotogramas y de la música. La película fue hecha en la convención del neorrealismo. Fue una obra en tanto excepcional que por un lado claramente aludía a los moldes europeos, y por el otro fue realizada en el contexto sudamericano – y no en el estudio – lo que resultó ser un gran descubrimiento para el público internacional. Entre los actores había casi sólo los negros aficionados (los papeles principales los desempeñaron Marpessa Dawn y Breno Mello). La acción se desarrollaba en el ambiente de la calle tumultuosa, reflejando la excepcionalidad de la vida en una ciudad brasileña. La película fue injustamente acusada de revolucionaria porque participaron en ella los negros aficionados y no actores profesionales. Fue una novedad sobre todo para el público brasileño, acostumbrado al cine de poca calidad hecho al modelo de las producciones de Hollywood. Una impresión de autenticidad y frescura de esa imagen surgía también de la excelente fotografía y la música extraordinaria, creada por los compositores de samba más famosos en el país, Luis Bonfí y Antonio Carlos Jobim. La *Mujer de Ipanema* (cuyo prototipo era una mujer blanca de clase alta y no una negra) llegó a ser un éxito durante muchos años. En Brasil la película era muy criticada por presentar el país como un lugar exótico de eterna diversión, soslayando los problemas contra los cuales en aquel entonces se estaba luchando, es decir las crecientes diferencias sociales. La acción se desarrolla en la época del carnaval y muestra a un conductor de tranvía y una joven inmigrante que juntos atraviesan la ciudad. El Estigia mítico fue

²¹ NAGIB 2003.

trasladado al edificio gubernamental, cuyo conserje desempeña el papel simbólico de Carón. La imagen del conserje en el pasillo con las hojas de papel que están crujiendo debajo de sus pies pasó a la historia del cine como una alegoría de la burocracia del país con la que las clases bajas no saben y no son capaces de arreglárselas. Las favelas aparecen al margen de toda la imagen y de acuerdo con una parte de críticos están presentadas de modo demasiado idealizado. Otros creen que es una imagen demasiado general, que soslaya los principales problemas con los que se enfrentaban los habitantes²².

Aunque la opinión pública consideró la película en cuestión como un homenaje a los habitantes negros del país, cuyo amor a la música contribuyó sustancialmente a la cultura de Brasil, los espectadores locales eran mucho más críticos hacia ella. La imagen idealizada de favelas y de la pobreza de sus habitantes tenía como objetivo tranquilizar las conciencias de los *cariocas*, fastidiados por las producciones anteriores de Santos. La película llegó a ser una imagen idílica, centrada en la admiración del baile y la musicalidad de los habitantes de favelas, que idealiza su vida y los coloca en un mundo irreal. Gracias a esta producción los brasileños se dieron cuenta de la existencia en Brasil de dos mundos diferentes. Fue aún más eficaz que las dos películas anteriores que fueron rechazadas *en bloc* como imágenes falsas. El *Orfeo Negro* mostró otra realidad, de cuya existencia la mayoría de los *cariocas* no se había dado cuenta y que encantó a Europa y al mundo. Los críticos lo llamaron un filme que captaba un ambiente metafísico de las favelas; sólo unos pocos lo describieron como una antítesis de las películas de Santos prohibidas por la dictadura y por la presión de los ciudadanos indignados²³.

En realidad, *Orfeo Negro* es una obra banal y superficial, que de modo exótico muestra a los habitantes de las favelas como una gente apasionada, que vive en armonía con sus sentimientos, habla el portugués súper correcto y maravillosamente baila al ritmo de samba. A pesar de esta simplificación e idealización el director, Camus, creó una imagen muy bonita y simpática de Río y de los habitantes negros de favelas; aunque al mismo tiempo generó una imagen muy superficial del carnaval y de su lugar en la cultura de la ciudad, que luego fue tomada por los medios. Camus soslayó los problemas de la gente de favelas, como el paro, la miseria, la pobreza, la falta de perspectivas, el control de las escuelas de samba, la omnipresencia de la corrupción y la delincuencia organizada, así como de la discriminación social. Sin embargo, su película llegó a ocupar un lugar muy importante en la historia del cine mundial²⁴.

²² JOHNSON 1995.

²³ PERLMAN 2010.

²⁴ DOS SANTOS 2007.

La siguiente película de gran importancia es *Cinco Veces Favela* (1962) dirigida por cinco autores diferentes: Marcos Farias, Miguel Borgueas, Carlos Duegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman. El filme está compuesto por cinco cuentos que representan un típico cine socialmente comprometido. Cada una de las cinco historias trata sobre los habitantes de favelas, entre los cuales se encuentran: un mulato maltratado por no pagar el tributo a los bandidos, un grupo de niños hambrientos que tienen que buscar comida entre la basura, un actor negro que defiende a los habitantes de favela de la explotación por parte de los terratenientes y un dependiente que roba al conductor del autobús para poder pagar el tributo a los delincuentes. A través de las historias individuales de esos cinco protagonistas conocemos los márgenes lúgubres de la vida en las favelas. Sin embargo, ni las películas de Santos, ni *Cinco Veces Favela* no chocaban con tal brutalidad, como por ejemplo las películas mexicanas creadas en aquellos años, entre las cuales destaca la imagen de Luis Buñuel *Los olvidados* (1950), sobre un grupo criminal extremadamente cruel de los suburbios de México. Este filme fue descrito como una imagen sociológica de la crueldad de bandidos que no observan ningunas reglas. Otro ejemplo podría ser la producción argentina de Hugo de Carrila *Río Oscuro* (1950) definida como un saboreamiento de la brutalidad y violencia²⁵.



[Fig. 7. La escena de la película *Cidade de Deus* (2002), director: Fernando Meirelles (fot. Filmweb).]

²⁵ PŁAŻEWSKI 2001: 241–242.



[Fig. 8. La escena de la película *Tropa de Elite* (2007), director: José Pandilha (fot. Filmweb).]

II ETAPA: LOS AÑOS 1990-2000 – EL CAMBIO DE BRASIL Y DEL PÚBLICO DE LAS PELÍCULAS DE FAVELAS

A lo largo de los últimos 30 años en Brasil se produjeron grandes transformaciones políticas y sociales. Cambió el carácter del país, cambiaron los ciudadanos y cambió el mercado audiovisual. Cuando en 1960 fue fundada la ciudad de Brasilia, casi 70 millones de brasileños cambiaron no sólo de domicilio, sino también a sí mismos, transformando socialmente el país. Se produjo un gran cambio en las proporciones entre la población del campo y de la ciudad: mientras que en los años 60 del siglo XX el 70% de la población vivía en el campo y sólo el 30% en las ciudades, hoy en día es al revés. En los años 90 ya 140 millones de 195 millones de habitantes del país vivían en las ciudades. Fueron ellos quienes formaron el nuevo público del cine y de la televisión, y para quien estos medios tuvieron que transformarse. Hay que recordar que hace 40 años el mercado audiovisual en Brasil contaba como máximo con 50 millones de personas, mientras que hoy en día cuenta con casi 150 millones de espectadores.

El público contemporáneo son sobre todo los habitantes de ciudades, que de su propia experiencia conocen la vida en las favelas. Las revistas que hace

años influenciaban sustancialmente en la recepción de las producciones cinematográficas estaban destinadas para unos grupos muy limitados de espectadores. Hoy en día el público masivo decide por su propia cuenta sobre las películas que quiere ver²⁶.

A finales del siglo XX y a los principios del XXI los directores de cine brasileños tuvieron que responder a otras necesidades del público. Cuando después del estreno de *Cidade de Deus* (*Ciudad de Dios*) o *Tropa de elite* los críticos les reprocharon a los autores que sus películas eran una afirmación de la violencia, éstos últimos encontraron un apoyo de las masas de habitantes de favelas que fuertemente se identificaban con las ideas allí presentadas. Esta actitud decidida del público terminó todas las discusiones.

En este cine nuevo la oposición entre las preguntas planteadas por los autores y la industria cinematográfica provocó la discusión acerca de la estética y ética del cine social apoyado por los espectadores. La percepción del cine en los años 60 era completamente diferente (Stam 1997). En aquel entonces se trataba de descubrir y conocer el fenómeno del otro y la belleza entendida sólo por un grupo social limitado. El final de los años 90 y los principios del siglo XXI es ya el tiempo de otras visiones y objetivos sociales²⁷. Las películas *Ciudad de Dios* de F. Meirelles, *Tropa de elite* de J. Padilha y *Noticias de una guerra particular* de João Moreira Salles muy bien reflejan esta tendencia.

Sin embargo, antes de este cambio radical apareció una película que ya anunciaba la evolución del público, de las imágenes de favelas, así como de los problemas presentados. Esta película de transición es *Orfeu* (1999) de Carlos Diegues, que alude a *Orfeu Negro* no sólo con el título. *Orfeu* no muestra las favelas alegres como lo hacía su antecesor, sino todo lo contrario: es una imagen de la depravación y luchas dramáticas entre las bandas criminales y la policía corrupta. Igual que en el caso de *Orfeu Negro*, la acción se desarrolla en el ambiente del carnaval de Río, pero los protagonistas son representados por las estrellas del cine brasileño. La película es una reflexión acerca de la importancia del carnaval en la vida de los habitantes de favelas, en la que se incorporan también las historias de protagonistas individuales y las escenas de lucha entre la policía y los narcotraficantes – es una nueva perspectiva que antes era nada más señalada²⁸.

El protagonista principal, Orfeo, es un dueño de la escuela de samba; en vísperas del carnaval prepara a sus alumnos para la representación en el sambódromo. Orfeo es una autoridad local cuya posición social queda amenazada por la necesidad de enfrentarse con el otro de los líderes locales – el jefe de la

²⁶ DOS SANTOS 2007.

²⁷ DEPS 2010.

²⁸ THOMAS 2000.

pandilla, Lucinho. En la infancia los dos eran amigos. Ahora sus familias son muy orgullosas de las posiciones sociales que han logrado, pero ellos mismos viven en conflicto no sólo entre sí, sino también en el conflicto interior. Los dos se escapan de la clasificación tradicional en los blancos y negros. Lucinho es un bandido agresivo que aterroriza a la gente local, aunque al mismo tiempo de algún modo se identifica con ella y la cuida. Orfeo tampoco es un hombre ideal – su orgullo, la soberbia y el deseo de dominar sobre los demás habitantes de favela y sobre las mujeres con las que está unido lo llevan a un conflicto trágico. De este modo es una película que amplía la perspectiva de la percepción de la gente de favelas, indicando los elementos que van a dominar en las producciones siguientes, como por ejemplo la lucha entre los delincuentes y la policía en la que quedan involucrados todos los habitantes. En estas películas no es tan fácil juzgar a los protagonistas, ya que no hay en ellas tipos claramente polarizados en buenos y malos²⁹.

La siguiente producción, *Babilonia* (2000), es un registro de entrevistas con los habitantes de un cerro Babilonia que dio título a la obra, una de las mayores favelas situadas cerca de Copacabana en vísperas del cambio de siglos. Es una grabación que presenta las expectativas, planes y sueños de los grupos marginalizados para el siglo que viene. El espectador puede fácilmente notar que son planes muy parecidos a los de los demás *cariocas*.

Cidade de Deus (*Ciudad de Dios*), dirigida por Fernando Meirelles (2002), es otra película de la época de la transición, que muy bien refleja el espíritu de los cambios que se produjeron en las dos últimas décadas del siglo XX. Lo que caracteriza a esta producción es el paso vertiginoso y el montaje rápido. Todo fue rodado con una cámara de mano. Capta la atención con la rapidez con que cambian las escenas, así como los puntos de toma y de vista. Es una obra basada en la novela de Paulo Lunda, que denuncia la degeneración y el fracaso de los planes estatales de viviendas. Estos planes después del periodo idílico de los años 60, en los 80 se convirtieron en un sistema de terror hacia los pobres, que no podían contar más con la compasión de los demás, sino más bien con su enemistad. En consecuencia, una parte de los habitantes de favelas busca su propio camino y para sobrevivir entra en contacto con la delincuencia organizada, que poco a poco sustituye el lugar que en los barrios debería ocupar el Estado. La acción está basada en la relación verdadera de un adolescente, quien cuenta la historia de un grupo de amigos del barrio de cuyo nombre toma su título la película.

Las vicisitudes de la vida de los protagonistas abarcan el periodo de veinte años, y no como en las producciones anteriores de uno o unos días. A través de

²⁹ SCOTT 2000.

las historias individuales de los miembros del grupo la película presenta las actitudes que los jóvenes toman frente al fracaso del proyecto gubernamental y el desarrollo dinámico de la delincuencia, que empieza a entrar en el espacio de la favela y afectar a sus habitantes. La película revela además los cambios que se produjeron en la situación general de las clases más pobres entre los años 80 y 90, indicando a los fenómenos tan alarmantes como el creciente número de familias incompletas, la feminización de la pobreza, la descomposición de las estructuras familiares³⁰. Gracias a esta obra los espectadores por primera vez se pueden dar cuenta de lo pronto que los habitantes de favelas tienen que decidir sobre su vida y bien unirse a una de las pandillas, bien intentar mantener su independencia. Es una historia de carácter universal que de modo general describe la situación de la juventud en las favelas³¹.

El narrador de *Ciudad de Dios* es demasiado apacible en comparación con sus colegas de las calles, por eso no se hace miembro de la pandilla, sino que escapa a su propio mundo, realizando su gran sueño, el de ser fotógrafo y documentar con cámara la realidad circundante. La película no tiene un personaje principal, hay en ella muchos protagonistas, los niños de la calle escogidos de la gente real de la favela. Hay entre ellos tanto unos muchachos crueles y violentos, como los individuales flacos, sin idea para la vida y las personas con distintos planes para el futuro, que sin embargo nunca realizarán debido a su lugar de origen. Hay personas que a pesar de la marginalización social intentan mantener su dignidad humana y otras que quieren oponerse a la discriminación y por lo tanto se marchan. La conversación final entre dos de los protagonistas revela la visión triste del futuro, que al mismo tiempo es el mensaje principal de esta película – entre la juventud sigue creciendo la violencia³². La fuerza y originalidad de esta película radican en la presentación diestra de la creciente violencia que llega a ser omnipresente. Lo que destaca en esta película es que se presenta en ella la situación drástica de los jóvenes de favelas, que son representados de modo dramático y muy auténtico por unos muchachos que de hecho representan a ellos mismos. Es una producción en tanto excepcional que su director nunca había estado en una favela, pues sus ideas acerca de ese lugar eran muy parecidas a las de los demás brasileños, es decir basadas en los estereotipos y muy superficiales. Sin embargo, pese a ello, logró evitar opiniones falsas y mantener la autenticidad gracias al guión basado en los hechos y la cooperación con Katie Lund, la directora de cine brasileño-norteamericana bien familiarizada con la vida en las favelas³³. No obstante, cuando terminaron los

³⁰ ŚNIADECKA-KOTARSKA 2004.

³¹ ŚNIADECKA-KOTARSKA 2004.

³² SCHNAIDER 2004.

³³ DOMOSŁAWSKI 2004.

trabajos relacionados con la película, los autores se olvidaron de los habitantes de favela y de las promesas que les habían dado, lo que desanimó a la gente local a la cooperación con los cineastas y en especial con Meirelles a quien se lo reprochan hasta el día de hoy.

Sólo dos años más tarde (2004) fue creada otra película interesante, titulada *Quase Dois Irmãos (Casi dos hermanos)* dirigida por Lúcia Murat. El filme cuenta una historia de dos protagonistas que provienen de dos mundos diferentes. Miguel es senador y un miembro de la comisión gubernamental, mientras que Jorge es jefe de la pandilla en una de las favelas de Río de Janeiro. Miguel le pide a Jorge que le ayude en la realización de un programa de desarrollo para los habitantes de la favela. Los dos hombres se conocen desde pequeños: el padre de Jorge fue un compositor de samba destacado y el de Miguel, un aficionado a la cultura brasileña. Cuando en los años 50 el padre de Miguel investigaba las raíces de esa cultura entabló la amistad con el padre de Jorge. En los años 70 Miguel y Jorge vuelven a encontrarse en la cárcel. Jorge fue condenado por el narcotráfico y Miguel por la crítica a la dictadura. La película presenta las vicisitudes de la vida de los dos protagonistas que provienen de dos mundos distintos, pero que tienen mucho más en común de lo que podría parecer a primera vista. Los dos intentan vivir de acuerdo con las reglas que les impone su entorno.

Una visión completamente diferente la presente la producción documental *Favela Rising* (2005) dirigida por Jeff Zimbalist y Matt Mochary. Es la historia de Anderson Sá, un personaje legendario del movimiento AfroReggae, y de la juventud de un barrio de Río, cuyos habitantes están acostumbrados a dormirse oyendo tiros, y donde el narcotráfico o la muerte de vecinos constituyen un elemento de la vida cotidiana. Anderson, que como el niño de ya a los 9 años fue testigo del asesinato, soñaba con llegar a ser un líder del “narcomundo”. Como adolescente trabajaba de un traficante callejero en una de las favelas aterrorizada por el ejército narco y los policías corruptos. Después de la muerte de su hermano en uno de los tiroteos incontrolados, decide cambiar su vida y la de sus colegas. Por lo tanto se une a la organización AfroReggae fundada por José Junior, cuyo objetivo es ofrecerles a los jóvenes de favelas un camino alternativo al de la violencia. Anderson se hace un vocalista, luego el líder de la banda musical y finalmente llega a ser el presidente de las organizaciones que ayudan a los niños a través de los organización de conciertos, clases de baile y educación. La película además de contar la vida de Anderson, que puede servir de ejemplo de cómo es posible salir del mundo de violencia y cambiar la vida, muestra también que en las favelas hay movimientos de oposición contra la violencia, que basan su actividad en la creatividad artística y sólo necesitan la oportunidad y ayuda para desarrollarse. Es también una imagen de los jóve-

nes marginalizados que luchan por el derecho a la vida digna. Igualmente, es un mensaje dirigido a la juventud que vale la pena oponerse a la maldad, porque el cambio es posible. La película llegó a ser una de las producciones más galardcionadas y más populares entre los espectadores brasileños. Al ganar 36 premios internacionales, venció al *Orfeo Negro* que había recibido 30 premios³⁴.

Tropa de Elite (2007), dirigida por José Pandilha, es la siguiente película que toca a los problemas de los habitantes de favelas. El guión de este filme fue basado en el libro de un sociólogo Luis Eduardo Batista, que es el análisis de los libros autobiográficos de dos oficiales del BOPE, André Batista y Rodrigo Pimentel. La película une las dos historias, centrándose en el personaje del capitán de un escuadrón del BOPE – *Batalhão de Operações Policiais Especiais* (Batallón de Operaciones Policiales Especiales), la tropa de élite de la policía militar destinada a las operaciones especiales, como las acciones realizadas en los ámbitos extremadamente peligrosos, lo que en realidad significa todas las incursiones de policía en las favelas. La acción se desarrolla en el momento de la mayor escalación del caos y la violencia en Río de Janeiro, justo antes de la visita del Papa en 1997. En Brasil el filme gozaba de tanto interés todavía antes del estreno que su distribución clandestina llegó a ser una de las mayores en la historia. Al mismo tiempo fue una fuente de polémica entre los brasileños³⁵. El objetivo del autor era crear una obra que acusase a los responsables del creciente tráfico de armas y narcóticos, es decir a las pandillas, pero por el público la película fue recibida como una crítica de la policía corrupta, y muestra de sus actuaciones crueles e irreflexivas.

La mayoría de los espectadores compartió esta idea, influyendo también en los críticos de cine. El protagonista principal y el narrador de la historia es el capitán Roberto Nascimento, un soldado bien entrenado y un jefe militar, que intenta quedar fiel a su misión principal, la de servir a la sociedad de Río y de defenderla, distanciándose de la lucha privada entre los policías y los narcotraficantes, en la que nadie puede ganar. Cuando su mujer está por dar a luz, el capitán empieza a entender el absurdo de la guerra en la que involuntariamente participa tratando de cumplir las órdenes de sus superiores.

Al principio el director pensaba en hacer una película documental (igual que lo fue su obra anterior *Ônibus 174 – Autobus 174*), pero pronto se dio cuenta de que los oficiales de policía no iban a decir la verdad ante la cámara temiendo las consecuencias³⁶. Las vicisitudes de la vida de los demás protagonistas, es decir de Neto Gouvei y André Matias –unos candidatos idealistas que intentan servir bien en la policía, demuestran lo difícil que es quedarse honesto dentro

³⁴ TOURAND 2008.

³⁵ ARANTES 2006.

³⁶ DEPS 2010.

del sistema corrupto y el precio que pagan los policías por permanecer siempre “desgarrados” entre su profesión difícil y su vida personal. *El sistema no conoce el vacío y no permite quedarse un buen padre y un policía* honesto dice en una de las escenas Nascimento. El director subrayaba que no quería que su obra apoyara a cualquiera de las partes del conflicto. Fue sorprendido por la recepción de su filme entre los habitantes de favelas, quienes lo juzgaron como verdadero y muy necesario, rechazando toda la crítica que apareciera. Lo que es innovador en esta producción es que por primera vez los conflictos en favelas se relatan desde el punto de vista de la policía y no de los miembros de pandillas u otros habitantes³⁷. Hay que recordar, además, que muchos de los policías provienen precisamente de las favelas, lo que también se subraya varias veces en la película. Como dice Nascimento al presentar al espectador a Matias: *hacerse un policía siendo un negro de la favela no es nada fácil, sin embargo pasa cada vez más, aunque normalmente significa una cosa: te tratan como un bandido potencial*. La película es especialmente importante en el análisis social de Río, porque muestra lo diferente que puede ser la recepción del mismo filme entre los habitantes de la misma ciudad. En este caso, al contrario de lo cotidiano, las opiniones de las masas pobres de favelas vencen a las de la gente minoritaria de los barrios ricos. Lo que es aún más significativo, todavía antes del estreno la película fue ilegalmente copiada y vista por más de 11 millones de espectadores³⁸.

La siguiente producción de importancia proviene de 2007 y se titula *Cidade dos homes* (*Ciudad de los hombres*) y fue dirigida por Paulo Morelli. Era una síntesis de un culebrón muy popular, transmitido antes a lo largo de más de cuatro años, que trataba de las vicisitudes de la vida de dos amigos de una favela y de un jefe de la pandilla local, que controlaba aquella zona.

El filme muestra cómo la guerra entre las pandillas influye en la vida de la gente y cómo en la ausencia de sus padres los niños y adolescentes son reclutados a la lucha. El tema principal de esa película es pues la situación de las víctimas inocentes de las favelas, que están condenadas a permanecer entre los grupos en lucha. Tanto el protagonista que intenta ser un buen padre, como su amigo que trata de recuperar las relaciones con el padre a quien no ha visto desde hace muchos años, son unos testigos pasivos de la guerra entre las pandillas. Independientemente de sus elecciones individuales, los protagonistas no son capaces de influir en su vida dominada por los narcotraficantes que están luchando por el poder sobre la favela.

Otro aspecto de las relaciones internas en las favelas lo presenta la película de Breno Silveira *Era Uma Vez* (*Erase una vez*) del año 2008. Es una histo-

³⁷ GROCHOWSKA 2008.

³⁸ TRYHORN 2008.

ria de Dé, un habitante de la favela Cantagalo, situada en la zona administrativa de Río. Dé es un hijo de una mucama, abandonado por el padre en la niñez. La falta del padre ha tenido influencia en toda la familia, que quedó expuesta a la violencia de los narcotraficantes locales. Cuando era pequeño Dé vio la muerte de su hermano de un tiro de un narcotraficante. Otro hermano suyo fue echado de la favela porque no quería colaborar con los delincuentes. Dé escoge la única alternativa que se le ocurre para escaparse de la violencia omnipresente: empieza a trabajar como vendedor de perritos calientes en una caseta en la playa. Allí conoce a Nina, hija de un hombre de negocios rico, que vive en un apartamento al lado de la playa. Los jóvenes se comunican muy bien y pronto se enamoran, pero su amor choca contra la barrera invencible, la de la distancia entre los mundos de los que provienen. La película fue llamada una versión brasileña de *Romeo y Julieta* cuya acción está situada en la favela. El amor entre Dé, un joven generoso proveniente de un barrio bajo, y Nina, una muchacha sensible que vive en un apartamento lujoso, a pesar de ser verdadera y sincera queda vencida por las diferencias y prejuicios sociales. Muy significativo es el lugar donde los jóvenes se conocen y donde mueren – una caseta en la playa de Ipanema. Las playas de Río de Janeiro son, además del sambódromo, el único espacio que une a todos los *cariocas* independientemente de su origen y estatus social. Lo que es interesante, el actor que desempeñó el papel principal de Dé, Thiago Martins, en realidad también provenía de la favela Vidgal y su educación artística la adquirió gracias a la participación en el proyecto ONG “Nos do Morro” (*Nosotros del cerro*)³⁹. El público brasileño apreció la película por buena fotografía y el contraste realista entre la vida en la favela y en el barrio lujoso de Ipanema.

En 2010 tuvo su estreno *Tropa de Elite II: O inimigo Agora é Outro* (*Tropa de élite II: El enemigo ahora es otro*), una continuación de la producción exitosa de 2007, *Tropa de elite*, que pronto llegó a ser la película más rentable de la primera década del siglo XXI en Brasil. La popularidad de esta película refleja la gran necesidad de la continuación de la historia de la policía brasileña y de sus relaciones difíciles con el mundo exterior, donde las ideas quedan aplastadas por la realidad brutal. La acción tiene lugar 13 años después de los acontecimientos narrados en la primera parte. El protagonista principal y el narrador sigue siendo el capitán Roberto Nascimento, ascendido al rango de coronel. Vive solo, abandonado por su mujer, que lo dejó justo después de dar a luz a su hijo para estar con un activista social, completamente diferente de su marido. Nascimento sufre por el fracaso de su vida personal y cada vez más se identifica con su trabajo profesional. Con suerte muy variada asciende en la jerarquía profesional. Des-

³⁹ La palabra *Morro* (*Cerro*) muchas veces es un sinónimo de la favela, debido a que la mayoría de ellas está ubicada precisamente en los cerros que rodean Río de Janeiro.

pués del fracaso de la pacificación de una cárcel – probablemente inspirada por la pacificación de la cárcel Carandiru en São Paulo, deja de trabajar en el BOPE y queda trasladado a un alto cargo en la administración civil de la ciudad. Intenta luchar contra el sistema de violencia interior reorganizando las estructuras de la policía militar. El subtítulo *El enemigo ahora es otro* indica que los autores han decidido fijarse esta vez en el problema de las relaciones entre políticos y los policías corruptos. En las favelas pacificadas los policías sustituyen en el poder a los narcotraficantes y forman unas estructuras paralegales transformando las favelas en sus propias fuentes de ingresos, lo que afecta aún más gravemente a los habitantes. La segunda parte refleja el ambiente social de los principios de la segunda década del siglo XXI, tomando voz en el debate acerca de las causas de los problemas con las que se enfrentan los brasileños.

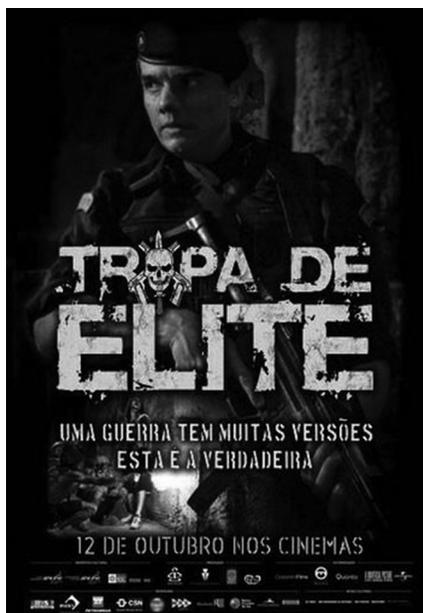
Este problema queda aún más explícito en uno de los últimos filmes, perteneciente ya completamente al cine de acción *Alemão* (2012). La acción tiene lugar en la favela Alemão controlada por los traficantes de armas e infiltrada en secreto por un equipo de cinco policías. El papel de los protagonistas consiste en determinar las condiciones y estrategias de la planeada incursión cuyo objetivo es desarmar y pacificar la favela antes de la Copa del Mundo. Los policías quedan sin embargo deconspirados y perseguidos por los delincuentes, tienen que escaparse de la favela que se ha convertido para ellos en una trampa mortal. Las partes del conflicto están claramente divididas en los suyos y los otros – la película fue recibida con interés por los habitantes de Río, a pesar de las reseñas desfavorables que le reprochan la “pauperización de las favelas en cine”⁴⁰.

Hay que recordar que a lo largo de los años varias películas occidentales, desde comedias, pasando por producciones policiacas hasta los dramas, han creado una imagen de favelas completamente distinto. En todas ellas, las favelas son presentadas como lugares donde la gente vive en solidaridad y es allí donde los protagonistas muchas veces pueden encontrar refugio.

Fuera de Brasil las favelas de Río aparecieron por primera vez en Europa en una película de aventuras *L'Homme de Rio* (*El hombre de Rio*) del año 1960. En resultado de una intriga el protagonista, representado por Jean Paul Belmondo, llega a Río de Janeiro donde sigue a los secuestradores de su amada, quienes están sobre la pista del tesoro de una antigua civilización amazónica. Su ayudante es un niño negro, limpiador de zapatos, de una de las favelas. Cuando el protagonista logra rescatar a su amada, los dos se esconden de los delincuentes que los persiguen precisamente en la casa del niño. La imagen de la favela está idealizada: se la presenta como un lugar tranquilo y seguro, habitado por los negros, que aunque pobres, son muy generosos y desinteresadamente ayudan

⁴⁰ HELÍ DE ALMEIDA 2014.

a los protagonistas. Una imagen muy parecida se repite casi 50 años más tarde en una superproducción de Hollywood, titulada *Incredible Hulk* (2008), basada en uno de los tebeos. En el prólogo, la favela Rocinha es el lugar de refugio para el protagonista, representado por Edward Norton, que se está escapando del gobierno americano. Gracias a la primera toma en la que se ve una favela situada en el cerro, la película ganó mucha popularidad en todo Brasil, sin llegar a ser un gran éxito en los Estados Unidos o en Europa. Los cineastas norteamericanos volvieron al motivo de favela tres años más tarde, en la quinta parte de una serie popular *Fast and Furious: Rio Heist* (*Rápidos y furiosos 5*), en la que tres protagonistas que están escapando a la ley se refugian en una de las favelas. Lo que es interesante es que el antagonista principal es el jefe de narcotraficantes, que paga a la policía y controla las pandillas. En una de las escenas hace una observación muy acertada diciendo: *Los habitantes de la favela quieren tener sólo un sucedáneo de la vida normal: el agua corriente, la electricidad y la televisión de cable – yo se lo doy y así me compro su apoyo.*



[Fig. 9. El cartel de la película *Tropa de Elite* (2007), director: José Pandilha, con la frase ‘Una guerra tiene muchas versiones – esta es la verdadera’ (fot. Filmweb).]



[Fig. 10. La escena de la película *Tropa de Elite II: O inimigo é o Outro* (2007), director: José Pandilha (fot. Filmweb).]

III ETAPA – EL SURGIMIENTO DEL FAVELA MOVIE

En los últimos años en Brasil se habla de un nuevo género de cine, el *Favela Movie*. El nombre fue usado por primera vez por los críticos de cine del diario brasileño *O Globo*, para referirse a las películas cuya acción, entera o en parte, tiene lugar en las favelas y cuyo contenido se centra en los conflictos generados por las diferencias sociales entre los habitantes de barrios bajos y los demás ciudadanos y por la violencia relacionada con el narcotráfico⁴¹. Como obras precursoras del *Favela Movie* fueron clasificadas: *Ciudad de Dios*, *Ciudad de Hombres*, ambas partes de *Tropa de élite* y *5x Favela*. En los últimos años este género cobra cada vez mayor popularidad. Los críticos lo describen como una respuesta a la necesidad histórica y social de presentar de modo más profundo los problemas de los habitantes de favelas⁴². Este género a menudo

⁴¹ RIST 2005.

⁴² BERNADET 2007.

tiende a idealizar las *Comunidades*, como a veces se suele llamar las favelas, lo que una parte de los brasileños crítica como “una idealización de la pobreza” que llega a ser cada vez más popular⁴³. Poco a poco, las favelas de Río se transforman en un producto turístico parecido a Pão de Açúcar o el Cristo de Corcovado. Sin embargo, es cierto que los habitantes de favelas empiezan a estar conscientes de su situación. Cada vez más hablan abiertamente de sus problemas y esperanzas, lo que se puede apreciar muy bien en la popularidad de las películas como *Tropa de elite* o *Erase una vez* entre los habitantes de barrios pobres⁴⁴.

CONCLUSIONES

La historia de la presencia de favelas en el cine brasileño en las últimas décadas puede dividirse en tres etapas. El número de películas en las que aparecían favelas crecía lenta pero constantemente. Cambiaba sin embargo el carácter, la temática y la imagen de los habitantes de los barrios bajos. Lo que llama la atención en las películas creadas a lo largo de cinco años son ciertos elementos fijos, entre los cuales se puede enumerar los siguientes:

- La fotografía de muy buena calidad que excelentemente contrasta la belleza del paisaje con la fealdad de las favelas.
- El uso de los paisajes naturales y de los actores no profesionales.
- La música maravillosa, más o menos visible, portadora de significados simbólicos, muchas veces relacionada con el motivo del carnaval.
- El tempo de acción limitado a unos días, y a partir de *Ciudad de Dios*, extendido hasta unas décadas de la vida de los protagonistas.
- Mucha similitud en los temas tratados, tanto los principales como los secundarios.
- La tendencia de establecer vínculos con las grandes películas antecedentes a una producción dada, tanto en cuanto a la trama como al modo de la construcción de los personajes.

Los temas principales más frecuentes a partir de 1935 son la soledad, aislamiento y dificultad en mantener las relaciones entre los habitantes de las mismas ciudades – los de las favelas y los de los barrios lujosos, causados tanto por el racismo, como por el mutuo desconocimiento y desconfianza. Aunque los contextos y los detalles de esas dificultades en cada una de las películas analizadas se enfocan en los aspectos distintos, siguen repitiéndose a lo largo de

⁴³ KOTARSKI 2013.

⁴⁴ FREIRE-MEDEIROS 2007.

más de siete décadas. Otro rasgo común de esos filmes es la presentación de los cambios interiores de la sociedad brasileña. El mejor ejemplo de esas transformaciones es el cambio del público que de unos grupos limitados de los artistas de la clase alta pasó a componerse mayoritariamente por las masas de los barrios bajos. Entre los temas principales cabe destacar también el tema del amor, que por lo general es un sentimiento infeliz y condenado a fracasar debido a las divisiones sociales y racistas. Otro tema común es el de la situación de los niños abusados y de los cambios del papel y carácter de la familia. Un tema que cada vez ocupa más lugar en los filmes es también el tema de la violencia, tensiones y conflictos interiores, y en consecuencia también se presentan los temas vinculados con las luchas entre la policía y las pandillas. Este tema llega a ser dominante en la tercera etapa. Además, no se puede olvidar de los hilos como la importancia de las relaciones entre vecinos y amigos, así como dentro de los mismos grupos de edad. En estas relaciones hay además varias organizaciones sociales y no-gubernamentales. La etapa de grandes transformaciones interiores que se desarrolla en Brasil desde hace más de diez años traerá una nueva imagen de favela.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANTES 2006 – S. Silvana, *Tropa de Elite de José Pandliha explica por que polícia “é o que é”*, Folha de S. Paulo, 29.12.2006.
- BERNADET 2003 – J. Bernadet, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo 2003.
- BERNADET 2007 – J. Bernadet, *Brasil en tiempo de cinema. Ensayo de 1958 a 1986*, São Paulo 2007.
- BORGES 2007 – C. Borges, *Cinco Vezes Favela – O novo Filme*, O Globo, 17.11.2007, <http://oglobo.globo.com/blogs/cineclube/posts/2007/11/17/cinco-vezes-favela-novo-filme-80940.asp> (acceso 26/05/2014).
- CINCO VEZES FAVELA – Agora Por Nós Mesmos, <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-180470/curiosidades/> (acceso 26/05/2014).
- CINEMA CLASSICO, http://cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1048%3Ahistoria=-do-cinema-brasileiro&catid=43%3Acarlamarinho&Itemid=72 (acceso 15/07/2014).
- CZERNY 2012 – M. Czerny (ed.), *Bieda i bogactwo we współczesnym Świecie*, Warszawa 2012.
- DAVIES 2009 – M. Davies, *Planeta slumsów*, Warszawa 2009.
- DEPS 2010 – S. Deps, *Favela – modo de empleo*, “Cinémas d’Amérique Latine”, 17 (2010), pp. 109–123.

- DOMOSŁAWSKI 2004 – A. Domosławski, “*Miasto Boga*” – *piekło wykluczenia*, “Gazeta Wyborcza”, 13.01.2004.
- DOMOSŁAWSKI 2004 – A. Domosławski, *Slumsy – wulkan przed erupcją*, “Gazeta Wyborcza”, 1.01.2008.
- DOS SANTOS BORGES 2007 – D. Dos Santos Borges, *A Retomada do Cinema Brasileiro – Uma análise da industrial cinematográfica nacional de 1995 a 2005*, Barcelona 2007. www.eptic.com.br/arquivos/Publicacoes/dissertacoes/tesina.pdf (acceso 26/05/2014).
- FREIRE-MADEOROS 2007 – B. Freire-Medeiros, *A favela que se ve e que se vende: reflexões e polémicas em torno de um destino turístico*, “Revista Brasileira de Ciências Sociais”, São Paulo, v. 22 (2007), pp. 61–72. *Favela Tem Memória*, www.favelatemmemoria.com.br (acceso 26/05/2014). *Film Reference*, Cinema Novo, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Brazil-CINEMA-NOVO.html> (acceso 15/07/2014).
- GRIFFIN 2013 – J. Griffin, *Why I love ... the depiction of the favela in City of God*, “The Guardian”, 25/09/ 2013, www.theguardian.com/film/2013/sep/25/why-i-love-city-of-god-favela (acceso 15/07/2014).
- GROCHOWSKA 2008 – M. Grochowska, *Elitarni*, “Kino”, 9 (2008), pp. 75–76.
- HANCHARD 1999 – M. Hanchard, *Racial Politics in Contemporary Brazil*, Durham and London 1999.
- HELÍ DE ALMEIDA 2014 – C. Helí de Almeida, *Reymond Cauã, ‘Alemão’ oferece nova visão do favela movie*, O Globo, <http://oglobo.globo.com/cultura/com-caua-reymond-alemao-oferece-nova-visao-do-favela-movie-11850206#ixzz37USIKoT0> (acceso 15/07/2014). *Historia do Cinema Brasileiro*, <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/> (acceso 15/07/2014).
- JONHSON, STAM 1995 – R. Johnson Randal, R. Stam, *Brazilian Cinema. Expanded edition*, New York 1995.
- KOTARSKI 2012 – J. Kotarski, *Las favelas en Rio de Janeiro y el turismo alternativo de pobreza*, “Estudios Latinoamericanos”, 32 (2012), pp. 31–51.
- NAGIB 2003 – L. Nagib, *The New Brazilian Cinema*, London 2003.
- ZANIN ORICCCIO 2003 – L. Zanin Oriccio, *Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada*, São Paulo 2003.
- PERLMAN 2010 – J. Perlman, *Favela: Four Decades of Living on the Edge of Rio de Janeiro*, Oxford 2010.
- PLĄŻEWSKI 1981 – J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1982.
- PLĄŻEWSKI 2001 – J. Płazewski, *Historia filmu*, Warszawa 2001.

- RIST 2005 – P. Rist, *A Brief Introduction to Brazilian Cinema*, Volume 9, Issue 6, 30.06.2005, http://www.offscreen.com/index.php/phile/essays/intro_braziliancinema/(acceso 26/05/2014).
- SCHNEIDER 2004 – S. Schnaider, *1001 filmów, które musisz zobaczyć*, Warszawa 2004.
- SCOTT 2000 – A.O. Scott, *Orfeeu: Reborn in Romantic Rio, Orpheus Flavors Samba with Rap*, New York Times, 25.08.2000.
- STAM 1997 – R. Stam, *Tropical Multiculturalism, A Comparative history of race in Brazilian cinema & culture*, Durham and London 1997.
- ŚNIADECKA-KOTARSKA 2004 – M. Śniadecka-Kotarska Magdalena, *Problematyka społeczna i ubóstwa w Brazylii w filmie “Miasto Boga”, “Ameryka Łacińska”*, 2 (44) 2004, pp. 102–111.
- THOMAS 2000 – K. Thomas, *The Lifeblood of Carnival Pulses Through ‘Orfeu’*, “Los Angeles Times”, 8.07.2000, <http://articles.latimes.com/2000/sep/08/entertainment/ca-17314> (acceso 26/05/2014).
- TOURAND 2008 – K. Tourand, *Movie review – favela riseing*, “Los Angeles Times”, 4.08. 2008.
- TOEPLITZ 1982 – T. Toeplitz, *Historia filmu*, Warszawa 1982.
- TRYHORH 2008 – D. Tryhorn, *Playing favela fast and loose*, “The Guardian”, 16.07.2008, www.theguardian.com/film/2008/sep/15/worldcinema (acceso 26/05/2014).
- VALLADARES 2005 – L. Valladares, *A invção da favela: do mito de origem a favela.com*, Rio de Janeiro 2005.

Summary

CIDADE MARAVILLOSA? THE IMAGE OF THE FAVELAS OF RIO DE JANEIRO – FROM THE ARTISTIC TO THE POPULAR MOVIE

The article presents the evolution of favela’s images in Brazilian cinematography; from the first productions from the 1950s until the end of the first decade of the 21st century. The author tries to systematize them by distinguishing three periods (the 50s / 60s, the turn of the 20th and 21st centuries, the first decade of 21st century).

The author discusses the change of the subject matter and the image of favela’s residents: from paternalistic images of alienation, otherness and mutual distrust, through homeliness, to relationships dominated by the world of crime at the beginning of the 21st century. Cinematography is like a mirror reflecting socio-political changes which took place in Brazil and affected its inhabitants in abovementioned periods. The analysis of these changes reveals their direction and nature which focus, like in the lens, on example of Rio de Janeiro.

Streszczenie

***CIDADE MARAVILLOSA?* OBRAZ FAVELI Z RIO DE JANEIRO –
OD KINA ARTYSTYCZNEGO DO POPULARNEGO**

Artykuł ukazuje ewolucje filmowych obrazów faveli w kinie brazylijskim – od pierwszych produkcji z lat 50. XX w. do końca pierwszej dekady XXI w. Autor przeprowadza próbę ich systematyzacji, wyróżniając trzy okresy (lata 50./60., przełom XX i XXI w., pierwsza dekada XXI). Ukazuje, jak zmieniały się tematyka oraz obraz mieszkańców od paternalistycznych wizerunków obcości, inności i wzajemnej nieufności – przez swojskość – do relacji zdominowanych przez świat przestępczy na początku XXI w. Kino odbija jak w lustrze zmiany społeczno-polityczne, jakim uległa Brazylia i jej mieszkańcy w ww. okresach. Analiza tych przemian na przykładzie Rio de Janeiro ukazuje ich kierunki i charakter.



Fig. 13. El panorama de Favela Rocinha, Rio de Janeiro (fot. J. Kotarski)



Fig. 14. Los edificios en la parte mejor de una de las favelas pintadas en varios colores. En la calle el elemento constante del entorno – la patrulla de policía militar, manteniendo el orden (fot. J. Kotarski)



Fig. 15. “Esperanza”, “Imaginación”, “vida”, “salud” – los graffitis pintados en la muralla de unas de las guarderías en favela demuestran lo que es más importante para sus habitantes (fot. J. Kotarski)



Fig. 16. La escena de la película Cidade de Deus (2002), director: Fernando Meirelles (fot. Filmweb)