

“Neofavela filmada: violencia y resistencia en la ciudad partida de *Ciudad de Dios*”

Iliana Pagán-Teitelbaum¹
Virginia Tech University
pagan@vt.edu

Resumen: En este artículo, analizo cómo la película brasileña *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002), dirigida por Fernando Meirelles y co-dirigida por Kátia Lund, captura, manipula y transforma estratégicamente los estereotipos de los habitantes de las *favelas* de Río de Janeiro, Brasil, para formular una estética de la violencia que transmite los efectos de la exclusión social en la vida de la neofavela.

Palabras clave: Violencia – desigualdad – exclusión – ciudadanía – favela – estereotipo – cine latinoamericano – Cidade de Deus – Ciudad de Dios – Rio de Janeiro – Brasil

Abstract: In this article, I analyze how the Brazilian film *City of God* (*Cidade de Deus*, 2002), directed by Fernando Meirelles and co-directed by Kátia Lund, strategically captures, manipulates, and transforms the stereotypes of *favela*

¹ **Iliana Pagán-Teitelbaum** posee un doctorado en Lenguas y Literaturas Romances (Harvard University, 2006) y obtuvo una beca postdoctoral Mellon (University of Pennsylvania, 2007-09). Actualmente enseña literatura latinoamericana en Virginia Tech University y está escribiendo su libro *Ordinary Violence in Contemporary Latin American Literature and Film* sobre violencia, ciudadanía y globalización en la literatura y el cine de las Américas. Página web de la autora: <http://ilianapagan.com>

inhabitants in Rio de Janeiro, Brazil, to formulate an esthetic of violence that transmits the effects of social exclusion in the life of the *neofavela*.

Keywords: Violence – inequality – exclusion – citizenship – favela – stereotype – Latin American film– City of God– Rio de Janeiro – Brazil

Al filmar una película con un elenco joven, afrodescendiente, no-profesional y proveniente de comunidades pobres de Río de Janeiro, surge el reto de enfrentar los estereotipos negativos y “discursos viciados” que en Brasil se asocian al conjunto “negro, pobre y *favelado*” (Afonso 2002). La película brasileña *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002), dirigida por Fernando Meirelles y co-dirigida por Kátia Lund, manipula estratégicamente los estereotipos de los habitantes de las barriadas o *favelas* cariocas para crear una película controversial y perturbadora. La película de Meirelles y Lund se basa en la novela *Cidade de Deus* (1997) del escritor afrodescendiente Pablo Lins, originario del complejo residencial o “neofavela” *Cidade de Deus* (“Ciudad de Dios”) en Río de Janeiro, Brasil (Lins 17). Lins, a su vez, basó su novela en el estudio etnográfico de Alba Zaluar sobre la violencia urbana en las barriadas de Río de Janeiro, para el cual Lins fue asistente de investigación y entrevistador por casi ocho años, de 1986 a 1993. La aparición de una mayoría de personajes afrodescendientes sobre la pantalla de cine para crear “one of the largest black casts ever seen in a Brazilian film” (“uno de los mayores elencos negros jamás vistos en una película brasileña”) (Leite Neto 11), es en sí un acto significativo en una sociedad donde la población afrodescendiente usualmente es inmensamente excluida de los medios de comunicación en masa, y en donde la

televisión parece evocar una sociedad europea en lugar de un país mestizo (Stam 342).



Fotograma 1: *Cidade de Deus* -La película presenta uno de los mayores elencos afrodescendientes del cine brasileño.

Desde los minutos iniciales de la película *Cidade de Deus*, las imágenes fílmicas se muestran conscientes de los estereotipos relacionados a la favela como un mundo de negritud asociado a la cultura musical “ociosa” del samba, a la religión “salvaje” del candomblé, y a la violencia supuestamente “fácil” de un sector excluido de la población de Río de Janeiro. La película insinúa que la “repetición ansiosa” de estos estereotipos (Bhabha 18) se ha forjado en una parte privilegiada de la sociedad que no conoce el otro lado, el lado más precario de la “ciudad partida” (Ventura). En este ensayo analizo la manera en que la película *Cidade de Deus* captura y transforma los estereotipos de los *favelados* o habitantes de las favelas para formular una estética de la violencia que es capaz de transmitir los efectos negativos de la exclusión social en la vida de la neofavela.

Los antecedentes del término “ciudad partida”, usado por el periodista investigativo Zuenir Ventura para describir la guerra entre la sociedad carioca y los habitantes de la favela Vigário Geral, podrían encontrarse en el mundo “cortado” o “compartimentado” analizado por el filósofo martiniqués Frantz Fanon en *Les damnés de la terre* (*Los condenados de la tierra* 1961). De acuerdo a Fanon, el “mundo colonial es un mundo en compartimientos [...] es un mundo cortado en dos. La línea divisoria, la frontera está indicada por los cuarteles y las delegaciones de policía” (32). Para Fanon, el enfoque en la distribución y disposición geográfica del mundo colonial permitiría “delimitar los ángulos desde los cuales se reorganizará la sociedad descolonizada” (32). Sin embargo, aunque supuestamente descolonizada, en *Cidade Partida* (1994) Ventura alega que dentro de la sociedad brasileña poscolonial aún subsiste una escisión análoga a la división de la “ciudad del colono” y la “ciudad del colonizado” descrita por Fanon (Fanon 33-35). El propio Fernando Meirelles observa que “Brazil seems to be two countries, two very different countries” (“Brasil parece ser dos países, dos países muy diferentes”) (Lally 22). La co-directora Kátia Lund, quien documentó la violenta relación entre la policía y los habitantes de la favela Santa Marta (Río de Janeiro) en *Notícias de uma guerra particular* (“Noticias de una guerra personal”, documental codirigido por João Moreira Salles en 1999), añade que la policía habla de invadir y ocupar las favelas “as if they are separate countries” (“como si fueran un país aparte”) (Rogers 50). El filósofo francés Jean-Paul Sartre expone en el prefacio a *Los condenados de la tierra* que la violencia visible en el mundo cortado no se origina en el colonizado sino que surge de la violencia inicial del poder dominante (colonizador): “no es, en principio, su violencia: es la nuestra, que nos revierte, que crece y los desgarrá” (Fanon 17). Asimismo, en un esfuerzo por conectar audiovisualmente a la ciudad (y

el mundo) partidos, la película de Meirelles y Lund intenta hacer visibles las raíces de la violencia urbana al asociarla a la ausencia del estado, la falta de servicios públicos, los altos índices de desempleo y la mortal represión policial en las favelas (que luego fue explorada por José Padilha en sus largometrajes *Tropa de Elite*, 2007, y *Tropa de Elite 2*, 2010).

La película *Ciudad de Dios*, inicia con un sonido metálico y cortante acompañado de la imagen de un gran cuchillo que es afilado contra una piedra. Esta primera imagen invita al espectador a una serie de juicios sobre la ubicación geográfico-social de la película, una barriada pobre de Río de Janeiro, y sobre las personas que la habitan, en su mayoría afrodescendientes y mestizos. El cuchillo, con su sonido metálico y filo amenazante, genera asociaciones violentas. Sujeto por manos negras en un entorno callejero, el cuchillo parece implicar antes que nada un posible uso criminal. Luego, el cuchillo se mezcla con la imagen de la sangre de gallinas degolladas al compás de un rápido samba, insinuando algún sacrificio religioso afro-brasileño. Sin embargo, más adelante se revela que la escena es realmente una parrillada de pollo asado para los chicos del barrio. La incongruencia entre las expectativas negativas generadas por la secuencia fílmica inicial y el descubrimiento de una realidad mucho más inocente y cotidiana unos instantes más tarde, funciona como una advertencia al espectador. La película exige que el público sea más cuidadoso con los estereotipos o abreviaciones mentales mediante los cuales, como ilustra Robert Stam, se tiende a caracterizar de manera esquemática a grupos que sólo se conocen parcialmente, para justificar la dominación y control social de los grupos aventajados en poder (330). Las breves y entrecortadas imágenes del cuchillo grande, las manos negras, la calle de una favela, las gallinas, el samba, funcionan como abreviaciones fílmicas de los típicos estereotipos

brasileños sobre la favela carioca. Al ampliar la visión del espectador y revelar la parrillada familiar, se hace patente lo absurdo de los juicios *a priori* del espectador. Así, la enumeración fílmica de estos estereotipos al comienzo de la película configura las reglas de interpretación fílmica e insta al espectador a hacerse consciente de sus prejuicios y deshacerse de éstos antes de embarcarse en la aventura fílmica sobre tres diferentes generaciones de habitantes de la neofavela *Ciudad de Dios*.

Además de constituir un gesto organizador de la película, los primeros minutos de *Ciudad de Dios* introducen los ingredientes principales de la película. La navaja larga del cuchillo que se afila ruidosamente y el platillo blanco lleno de sangre roja presagian el tema de la violencia. Por otra parte, cuando se retoma la escena al final de la película, el flash fotográfico de la cámara del protagonista hacia la audiencia recuerda el rol del espectador en la configuración de la ciudad partida, a la vez que anuncia la importancia de la fotografía y los medios de comunicación para la visibilidad de una realidad usualmente encubierta de Río de Janeiro. El ambiente carnavalesco que se forma con la música del samba recuerda la asociación de la favela con la producción cultural de los compositores y las escuelas de samba en las películas rodadas en las décadas de 1930 a 1960, cuando se acusó a los cineastas de romantizar la miseria existente en los barrios excluidos de Río de Janeiro en películas como *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *Rio 40 graus* y *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1955 y 1957, respectivamente), *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959)² y *Cinco vezes favela* (Leon Hirszman, Carlos Diegues, et al., 1961) (Bentes 129). Aunque las favelas se veían como espacios de marginalidad, crimen y prostitución, en el cine la favela aparecía

² La versión moderna de la película, *Orfeu* (1999) de Carlos Diegues, también muestra una pobreza hermosa y lírica, en que la favela es limpia, ordenada, de colorido intenso y saturado hollywoodense.

“folclorizada”, es decir, asociada al carnaval, el candomblé o el quilombo, pero no a las luchas cotidianas de los afro-brasileños comunes (Stam 338).

No obstante, en *Ciudad de Dios* no se presenta una idealización limpia y colorida de la favela, sino imágenes poco iluminadas de una reunión vecinal ordinaria, donde se reúnen algunos músicos para tocar pandero y “cavaquinho” (pequeña guitarra de cuatro cuerdas), las señoras bailan, mientras se prepara comida. Estas imágenes están más de acuerdo con la definición de favela de la investigadora Elizabeth Leeds, quien la describe como una comunidad estable, con residencia a largo plazo y poblaciones que incluyen varias generaciones, cuya relativa estabilidad produjo una cohesión social y sentido comunitario que (a pesar de las privaciones físicas) generalmente crean un sentimiento de identidad con una determinada favela y con la condición de “favelado”, término originalmente usado por las clases media y alta en la década de 1960 en sentido peyorativo, como sinónimo de marginado o criminal, pero que en la actualidad es usado como símbolo de identidad de los moradores de las favelas, denotando orgullo de clase (240-41, 263).

En la siguiente escena de la película *Ciudad de Dios*, la fuga y persecución de una pequeña gallina se utiliza para establecer el espacio de la barriada. Los callejones son estrechos y oscuros, hechos de cemento agrietado, en los cuales transitan jovencitos de ropa vieja y deshilachada, con sandalias gastadas y pies polvorientos que recuerdan la salvedad de Fanon de que en contraste a los pies visibles del colonizado, los pies de las personas de poder “no se ven nunca” porque están “protegidos por zapatos fuertes” aunque “las calles de su ciudad son limpias, lisas, sin hoyos, sin piedras” (33). Asimismo, la fuga de la gallina antes de ser degollada para el almuerzo, opera como una metáfora de los seres humanos más

indefensos y perseguidos de la sociedad. La focalización de la escena hace que el espectador participe de la fuga aviaría desde el punto de vista de la gallina, generando simpatía hacia el pequeño y astuto ser alado. En la película, la gallina parece tomar conciencia del peligro que corre al observar con actitud consternada que otras gallinas están siendo desplumadas y descuartizadas. La gallina logra soltar la cuerda que le ataba la pata, y vuela a su libertad, asomándose por una esquina con gestos de cautela muy humanizados, pareciendo estimar si su situación es segura. Acto seguido, la gallina es perseguida por un grupo de jovencitos armados con pistolas relucientes y casi es atropellada por un vehículo de la policía, generando de esta manera una ingeniosa analogía con la encrucijada del protagonista y narrador de la película, un joven afrodescendiente llamado Buscapé (“Buscapié”) (Alexandre Rodrigues), quien también se ve atrapado entre dos fuegos a punto de estallar: el de un grupo local de traficantes de droga armados y el de la policía militarizada que entra en la favela para perseguirlos (ver Fotograma 1).



Fotograma 2: *Cidade de Deus* -La película establece un paralelo entre el protagonista, Buscapé y la gallina perseguida.

Según el estudio de Leeds sobre el tráfico de droga y los poderes paralelos en la periferia urbana brasileña, los habitantes de la favela están constantemente atrapados entre dos fuegos, el de la violencia ilegal de los traficantes y el de la violencia oficial de las fuerzas policiales (235). En *Ciudad de Dios*, Buscapé, siente que no hay salida posible a este fuego cruzado, al cual alude usando el conocido refrán: “Se correr o bicho pega, e se ficar o bicho come” (“Si corres te agarran y si te quedas también”).

Un “buscapié” es un pequeño fuego de artificio que, al encenderse, zigzaguea entre los pies de las personas cercanas. Como el pequeño cohete, el personaje de Buscapé se escabulle entre los peligros del barrio mediante el uso de la luz: por medio de su cámara fotográfica. Un disparo de su cámara fotográfica es lo que podría salvarlo o condenarlo. Cuando Buscapé oprime el botón de su cámara fotográfica, se escucha el disparo de un arma y uno de los sujetos que Buscapé retrataba cae herido. Esto recuerda la asociación de la cámara fotográfica con un arma de fuego desde 1882, cuando el fotógrafo francés Etienne Jules Marey diseñó su cámara como un “fusil fotográfico”. En el contexto latinoamericano, vale mencionar que se vio la cámara cinematográfica como un arma cultural del movimiento de cine guerrillero de la década de 1960 (Burton 49). Para Buscapé, quien creció deseando más que nada obtener una cámara fotográfica, la cámara en mano implica el poder de comunicar, desde adentro de la barriada, la violencia y la marginalización que se sufre en Ciudad de Dios. Significa acceso a la memoria impresa y a los medios de comunicación. Su pasión por la fotografía le infunde el potencial de ser agente de su destino, saliendo de la invisibilidad social. Al publicarse sus fotos en el periódico *Jornal do Brasil*, el joven se libera del anonimato

de su apodo “Buscapé” y recupera su nombre completo, Wilson Rodrigues, que adquiere por primera vez valor. De hecho, en un curioso desliz cinematográfico, la foto tomada por el personaje Wilson Rodrigues en la película aparece en el periódico ficticio de la película atribuida incorrectamente al actor real, Alexandre Rodrigues. Al parecer la película causó tal sensación de verosimilitud, que confundió a sus mismos creadores.

El personaje de Wilson Rodrigues se convierte en intermediario entre los sujetos fotografiados y la prensa dominante, dirigida a la sociedad carioca de clase media y alta que habita del otro lado de la ciudad. La posición de fotógrafo es arriesgada a la vez que problemática. Es riesgosa porque su labor fotográfica depende en parte de los deseos de ambas partes del proceso mediático: la parte fotografiada y la parte que comprará la foto para publicarla. Para el temido traficante Zé Pequeno, las fotos son una manera importante de hacerse visible ante la sociedad e inclusive de convertirse en celebridad, recibiendo un reconocimiento oficial y público de ser el jefe de Ciudad de Dios. Para los editores del periódico *Jornal do Brasil*, las fotos de Rodrigues son una oportunidad única de acceso a una comunidad usualmente restringida para la prensa de clase media y alta, para obtener fotos sensacionales que otros periódicos no tendrían, aumentando sus ventas.



Fotograma 3: Ciudad de Dios -Foto de Zé Pequeno (en el centro) y su grupo en el Jornal do Brasil.

Las fotografías de Rodrigues, entonces, corren el peligro de convertirse en “a kind of parasite on the body of war, whose credentials depend on its ability to deliver reality” (“una especie de parásito en el cuerpo de la guerra, cuyas credenciales dependen de su capacidad de transmitir la realidad”) (Wollen 28). En este caso, el periódico se beneficiaría mostrando fotos que revelan a sus consumidores (espectadores privilegiados y protegidos) la “realidad” de una guerra en el lado pobre de la ciudad. Como advierte Susan Sontag, las fotografías periodísticas pueden ser “explicadas o falsificadas” por su subtítulo (10), por eso las fotos de Rodrigues podrían ser utilizadas según una visión moralmente privilegiada del editor del periódico, para corroborar las atrocidades cometidas por el “otro lado”, el lado marginado de la ciudad.

De esta manera, independientemente de sus propias intenciones, las fotos de Rodrigues representarían a los jóvenes pobres (armados o asesinados) como

fuentes, y no víctimas, de la violencia (Giroux 197)³. La prensa no usaría las fotos para llamar la atención sobre “the violence to the mind, body and spirit of crumbling schools, low teacher expectations, unemployment and housing discrimination, racist dragnets and everyday looks of hate by people who find [black youth] guilty by suspicion” (“la violencia a la mente, cuerpo y espíritu causada por escuelas decrepitas, bajas expectativas de los maestros, desempleo y discriminación de vivienda, redadas racistas y las miradas cotidianas de odio de gente que piensa que [la juventud negra] es culpable por mera sospecha”) (Sklar citada en Giroux 196); sino que las fotos funcionarían dentro de un discurso que, como señala el crítico Henry A. Giroux, ignora el sistema de desigualdad que está en la raíz de la violencia juvenil, para movilizar el miedo de las clases privilegiadas (y blancas) y legitimar medidas sociales drásticas como la ocupación militar de la favela en el nombre de una reforma criminal. Este discurso colocaría a la sociedad blanca dominante fuera de toda responsabilidad social del ciclo de violencia (Giroux 196). Además, la discriminación se hace evidente porque el rostro herido de un cadáver blanco de la Zona Sur (zona privilegiada) de Río de Janeiro no se mostraría jamás en la prensa como se muestra la cara ensangrentada de Zé Pequeno en la foto publicada por la prensa al final de la película. Esta foto demuestra que para la prensa los muertos marginados de Ciudad de Dios pertenecen a un lugar extraño y lejano, pues como establece Sontag, “With subjects closer to home, the photographer is expected to be more discreet [...] The more remote or exotic the place, the more likely we are to have full frontal views of the dead and dying” (“Con sujetos más cercanos al hogar, se espera mayor discreción del fotógrafo ... Mientras más remoto o exótico sea el

³ Ver Henry A. Giroux, *Breaking in to the Movies*, para un análisis del vínculo entre la representación de la violencia y la representación racial, especialmente el capítulo 10, “Racism and the Aesthetic of Hyper-Violence: *Pulp Fiction* and Other Visual Tragedies” (“El racismo y la estética de la hiper-violencia: *Pulp Fiction* y otras tragedias visuales”) (195-235).

lugar, es más probable que se muestren imágenes completamente frontales de los muertos y moribundos”) (62). La película *Ciudad de Dios* intenta mostrar una parte del proceso mediante el cual el Río de Janeiro oficial y privilegiado ha separado de sí al Río de Janeiro marginado y pobre, lo suficiente como para verlo con la comodidad o indiferencia con que se observan guerras lejanas, en que uno se reconoce impotente de evitar una violencia lamentable pero aparentemente irremediable.

La película *Ciudad de Dios* indica que hay pocas oportunidades venturosas para un joven afrodescendiente que habita en un conjunto habitacional. De niño, Buscapé (Luis Otávio) se muestra consciente de su falta de alternativas cuando discute con su mejor amigo sobre la falta de posibilidades para su futuro. No desea heredar la profesión de vendedor de pescado de su padre, pues le parece indigna y le desagrada el olor pegajoso del pescado, “eu não vou ser peixeiro não, cara, peixeiro fede” (“no voy a ser vendedor de pescado, huele mal”). También rechaza, ante el asombro de su amigo, las otras dos alternativas comunes: ser delincuente o policía. “O que é que você vai querer ser quando você crescer?/ Ah, não sei não. Mas eu não quero ser nem bandido nem policial./ Uê, por quê? / Ah, porque eu tenho medo de tomar tiro” (“¿Qué quieres ser cuando crezcas?/ Ah, no sé. Pero no quiero ser ni bandido ni policía./ ¿Pero, por qué?/ Ah, porque tengo miedo de que me disparen”). El temor del niño de ser víctima de un acto de violencia es evidentemente justificado, ya que vive con el trauma de haber atestiguado múltiples muertes en su barrio. Por ejemplo, vio a un joven estudiante ser asesinado por la policía por huir corriendo asustado al ver a dos policías armados acercársele gritando. Según el refrán que comenta sobre la violencia y el prejuicio racial en Brasil, “Negro parado é suspeito, negro correndo é culpado” (“Un negro parado es

sospechoso, y uno que corre es culpable”). La escena resalta la inocencia del joven asesinado y deplora la banalidad de su muerte rápida como un equívoco común y repetido de la policía. La corrupción policial se agudiza cuando el policía Cabeção le pone un arma en la mano al joven asesinado, para que aparente ser un criminal: “O cara não tem nada a ver, o cara não é bandido, o cara é trabalhador./ Agora vai ser!” (“El tipo no tiene nada que ver, no es criminal, es trabajador./ ¡Ahora sí va a serlo [delincuente]!”). Como el “colonizado” de Fanon, el favelado siempre se presume culpable (46).

A partir del segundo ciclo, la película se centra en la evolución de la vida criminal de un par de amigos inseparables en la década de 1970: Dadinho (quien luego cambia su nombre a Zé Pequeno) y Bené. Dadinho (“Dadito”)/Zé Pequeno (“José Pequeño”) es descrito como negro, feo, malo y maldito, como cuenta el narrador, “o feioso do mal” (“el feúcho del mal”). Bené se presenta como un mestizo de piel más clara, percibido como lindo y, como implica su nombre, bueno y bendito. De niño, Dadinho (Douglas Silva) admira a los “bandidos” del barrio. Él y su amigo Bené niño (Michel de Souza Gomes) siguen a los asaltantes del Trío Ternura a todas partes. Dadinho es un niño que desea participar en las acciones de los adolescentes y ser tratado como un igual, “eu também sou bicho solto” (“yo también soy maleante”). En su vida no parece haber presencia familiar, no asiste a la escuela, sino que anda por el barrio buscando aventuras. Es inteligente y aunque los mayores se burlan del chico por querer actuar como adulto, es quien aporta la idea de un asalto importante al Trío Ternura. Como explica el narrador, “Para ser bandido mesmo, não basta ter uma arma na mão. Precisa ter alguma idéia na cabeça, e isso Dadinho tinha” (“Para ser un bandido de verdad, no basta tener un arma en la mano. Hace falta tener alguna idea en la cabeza, y Dadinho las tenía”).

La película enfoca así en cómo un niño talentoso acaba haciendo uso de su inteligencia y creatividad para la planificación de asaltos sofisticados con el fin de hacerse rico.



Fotograma 4: *Ciudad de Dios* -Dadinho asalta el motel a solas.

Al ser excluido de la verdadera acción del asalto por su edad, Dadinho se enfurece y engaña a los amigos, haciéndoles creer que ha llegado la policía. Entonces, el niño entra a solas al motel asaltado y asesina a todos los que aún permanecían adentro y que no vieron al niño como una amenaza. La risa infantil de Dadinho después de causar tantas muertes es desconcertante. No obstante, su violencia y su risa no son “gratuitas” ni “sin motivo” (Xavier 30) en la película, sino que aparecen como originadas en la extrema exclusión del niño y en un profundo deseo de jugar un papel heroico en su vida para obtener poder, riqueza y bienestar por el único medio que ve como posible, la fuerza.

La masacre se convierte en una prueba, ante sí mismo y ante la sociedad, de que Dadinho existe y es capaz de comandar una fuerza mortal. El arma de fuego le da el poder necesario para compensar la poca fuerza física de su cuerpo infantil y la poca autoridad moral que comanda en su niñez, con el propósito de transgredir la frontera usualmente infranqueable entre la pobreza extrema y la riqueza. En la película, Dadinho no desea transformar el sistema social que lo mantiene en el fondo de la jerarquía económica piramidal, sino que aspira a participar algún día, de alguna manera, del bienestar que disfrutaban los que están en la cima de la escala. La película intenta enraizar la violencia de Dadinho en un contexto social que “favorece el comportamiento violento” (Oliveira 27). La frustración generada por la erosión de los sistemas de educación, salud, vivienda; la corrupción abierta de las agencias públicas; la percepción de que el crimen de cuello blanco es una manera fácil y aceptada de enriquecerse; los abusos de poder de la policía y el sistema de justicia brasileños; el exterminio de los niños callejeros; y la exaltación glamorosa de la violencia en los medios, crean un contexto dentro del cual el comportamiento violento no es anormal ni aberrante, sino una respuesta normal “to various forms of culturally mediated, socially and institutionally validated stimuli” (“a varias formas de estímulos mediados por la cultura y validados social e institucionalmente”) (Oliveira 27). Como explica el antropólogo Roberto DaMatta en su ensayo “Os discursos da violência no Brasil” (“Los discursos de la violencia en Brasil”), “a violência brasileira seria um modo desesperado mas permanente de buscar a integração política e social de um sistema vivido e percebido como fragmentado, dividido e dotado de éticas múltiplas. A violência serviria tanto para hierarquizar os iguais quanto para igualar os diferentes” (“la violencia brasileña es un modo desesperado pero permanente de buscar la integración política y social en un sistema vivido y

percibido como fragmentado, dividido y dotado de múltiples éticas. La violencia serviría tanto para jerarquizar a los iguales como para igualar a los diferentes”) (197). Como se ve en el desarrollo del personaje Dadinho-Zé Pequeno, el joven se aísla y se eleva sobre sus pares por medio de la violencia, que utiliza para equipararse a los que pertenecen a una jerarquía social superior. Dadinho se ríe y goza de sus asesinatos porque disfruta por primera vez de sentirse en control de su vida, de sentir que puede protegerse, que no necesita sufrir más abusos de nadie mayor que él.

En este ciclo está la semilla del futuro Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora), el nuevo nombre de Dadinho adolescente, quien será rebautizado en una ceremonia de quimbanda, religión afrobrasileña de origen bantú. Como marginado, Dadinho recurre a una religión marginada. En ausencia del estado, la religión debe ayudarlo a abrirse un camino espiritual para crear su destino material deseado. El ritual quimbanda lo prepara para su ansiado engrandecimiento: su búsqueda de poder, respeto, dominio territorial y riqueza material como medios para salir de la invisibilidad e impotencia que implicaba vivir una vida miserable como niño callejero. La representación cinematográfica de la ceremonia religiosa intenta transmitir espiritualidad y magia. Sin embargo, la risa distorsionada y diabólica del “pai de santo” (“sacerdote”) en sillón de ruedas y las estereotípicas imágenes de fuego infernal producen una lamentable representación que contribuye al discurso que discrimina contra las religiones afroamericanas, viéndolas como ritos diabólicos. Como recuerda Stam, las religiones sincréticas de la diáspora de origen africano son casi invariablemente caricaturizadas por los medios dominantes. La afiliación de las películas de “voodoo” (“vudú”) de Hollywood al género de horror revela “a viscerally phobic attitude toward African religion, historically rooted in the association

of Vodun with the revolts of Haitian slaves” (“una actitud profundamente fóbica hacia la religión africana, cuya raíz histórica yace en la asociación del vudú con las revueltas de esclavos haitianos”) (Stam 207; Wilentz s/n). Así, Meirelles y Lund no logran extraerse del patrón eurocéntrico negativo al representar religiosidades afrodescendientes en su película.

Por otra parte, *Ciudad de Dios* relativiza los valores de virtud y maldad según quién emite juicio. Más allá de sus crímenes, Dadinho es “malo” porque desde muy niño se niega a aceptar la posición de pobre y dominado en la cual nació. Como aclara Stam, en una sociedad racista, el negro que acepta la dominación blanca es “bueno” y el negro que la rechaza es por definición “malo” (331). En el caso de Dadinho, la dominación no es sólo racial sino también de clase, pero ambos factores están relacionados dentro de las sociedades con pasado esclavista; como puntualiza Fanon, “se es rico porque se es blanco, se es blanco porque se es rico” (Fanon 34). El énfasis en el carácter moral, en lugar de en la estructura social, “places the burden on oppressed people to be ‘good’ rather than on the privileged to change the system” (“coloca una obligación sobre la gente oprimida de ser ‘buena’ en lugar de obligar a los privilegiados a cambiar el sistema”) (Stam 337). La película de Meirelles y Lund exhorta a observar la perversidad de un sistema de segregación socioeconómica que empuja a niños de 10 años a una vida corta y violenta. Se trata de un sistema que “excita y defrauda” a los pobres, pues “cruelmente les exhibe espejismos de riquezas a las que nunca tendrán acceso, automóviles, mansiones, máquinas poderosas [...] y en cambio les niega un trabajo seguro y un techo decente bajo el cual cobijarse, platos llenos en la mesa para cada mediodía” (Galeano 11). Por eso el cineasta Walter Salles (*Central do Brasil*, 1998), uno de los productores de *Ciudad de Dios*, expresa que la película *Ciudad de Dios* “offers

audiences the possibility of understanding a little better the roots of the social chaos which threatens our country today” (“le ofrece a la audiencia la posibilidad de entender un poco mejor las raíces del caos social que amenaza a nuestro país hoy”) (Leite Neto 11).

Según la interpretación de Buscapé, desde chico Dadinho siempre quiso ser “o dono da Cidade de Deus” (“el dueño de la Ciudad de Dios”). Dadinho observa que los traficantes del barrio, Neguinho, Cenoura y sus allegados, están vestidos a la moda, cubiertos de cadenas, medallas, pulseras y relojes de oro, tienen carros y salen con mujeres bellas. Así que el niño toma la decisión de abandonar los asaltos por un negocio de verdadero lucro: la cocaína. Aunque es difícil establecer el valor económico del tráfico de cocaína (incluyendo la cantidad de cocaína “desviada” por la policía), se estima que en 1987, 66 puntos de venta de cocaína en Río de Janeiro realizaron una venta total de US\$10 millones por mes o US\$350 mil mensuales en cada punto de venta (Leeds 262). Desde un punto de vista económico, la producción, procesamiento y distribución de la cocaína es la “primeira empresa multinacional autóctone da América Latina e sua primeira forma genuína de integração econômica” (“primera empresa multinacional autóctona de América Latina y su primera forma genuina de integración económica”) (Quijano citado en Leeds 234). A diferencia del capitalismo oficial o legal, el narcotráfico no discrimina en su política de empleo: el tráfico interno en Brasil genera más empleos que todas las empresas transnacionales en operación en el país (Procópio 42, 78) y provee a sus empleados beneficios inmediatos como altos salarios, acceso a bienes de consumo y reconocimiento en la comunidad (Viapiana 64). Basado en estrategias de un capitalismo feroz, para crecer, el narcotráfico conquista mercados y demarca territorios, ampliando constantemente las redes de distribución y reclutando

permanentemente a personas, en general jóvenes, principalmente para vender la droga directo a los consumidores (Viapiana 64).

A los dieciocho años, Zé Pequeno se hace el traficante más respetado de la Ciudad de Dios, pero también el criminal más buscado por la policía de Río de Janeiro, según cuenta el narrador. Aunque los distribuidores como Pequeno son “reverenciados ou relutamente respeitados e temidos” (“reverenciados o renuientemente respetados y temidos”) dentro de la estructura social de la barriada, en la estructura de clases del narcotráfico constituyen el sector más vulnerable y explotado (Leeds 240). Los distribuidores de clase baja son violentamente perseguidos, mientras que una reducida narcoburguesía internacional acumula los “lucros monopolistas” sin ser tocada (Suárez Salazar citado en Leeds 263). Por esto, aunque Pequeno y Bené parecían haber identificado con astucia la única manera accesible para salir de la pobreza exitosamente, la película muestra cómo en realidad sus vidas y las de todos sus empleados están en peligro, ya sea por la persecución de la policía, de otros traficantes que desean eliminar la competencia, o por el uso excesivo de una droga química adictiva a una edad tan temprana. Además, la manutención del comercio ilegal de la cocaína requiere un alto nivel de organización y disciplina. Como ningún contrato legal es válido para una empresa informal, se usa la violencia para imponer el orden necesario. Los trabajadores del tráfico deben estar dispuestos a cumplir con las reglas estrictas o morir: “Quem infringe as regras rígidas existentes nesse submundo da contravenção paga com a própria vida” (“Quien viola las reglas rígidas existentes en ese submundo ilegal paga con la propia vida”) (Procópio 72). Pequeno exclama, “Tu conhece a lei, meu cumpadi, quem mata na favela do Zé Pequeno tem que morrer pra dar o exemplo,

morou!” (“¡Tú conoces la ley, compadre, quien mata en la favela de Zé Pequeno tiene que morir para dar el ejemplo, entendiste!”).

Ciudad de Dios expone que el sueño de obtener lucro a corto plazo es ilusorio, pues el costo es demasiado alto. Los jóvenes y niños involucrados con el tráfico suelen tener una vida muy corta, y la comunidad se ve arropada periódicamente por la muerte. El crítico Ismael Xavier comenta sobre la falta de alternativas para estos jóvenes: “With legitimate work barely an option, is it surprising they’re seduced by the promise of easy money, self-affirmation and a prestigious image in the community, trading their future (what future?) for a brief life of power?” (“Si el trabajo legítimo no es una verdadera opción, ¿es sorprendente que sean seducidos por la promesa de dinero fácil, auto-afirmación y una imagen prestigiosa en la comunidad, intercambiando su futuro (¿qué futuro?) por una vida breve en el poder?”) (Xavier 30). Trágicamente, si en la realidad un futuro exitoso es inalcanzable por un niño traficante, también es inaccesible para un niño de la favela o neofavela que no participe en el tráfico. Trafiquen o no, los niños parecen estar condenados para siempre a la exclusión de los beneficios y placeres de la ciudad moderna, e incluso en la supuestamente democrática post-dictadura brasileña (después de 1984).

El sueño de enriquecerse e integrar la sociedad resulta ser falso. Los traficantes nunca logran salir de la barriada. Su dinero y nuevos objetos de consumo no los hacen pertenecer a la clase media ni alta. El contacto de los jóvenes del conjunto habitacional con los “playboys”, los jóvenes de familias ricas que disfrutaban los placeres de la vida y que entran a Ciudad de Dios para comprar cocaína, hace darse cuenta de que ni el dinero ni las posesiones les permitirán ser parte del resto de la sociedad carioca. A pesar de ser un exitoso traficante, la autoestima y la

identidad de Bené se deterioran al fijarse en los jóvenes privilegiados con admiración y desear ser como ellos. Thiago, un joven privilegiado blanco, pelirrojo y pecoso, impresiona a Bené al ir a comprar cocaína con su bicicleta nueva y ropa y zapatos de marca. En su deseo intenso de pertenecer a la sociedad oficial, Bené le da dinero a Thiago para que le compre ropa y zapatos en la Zona Sur de Río de Janeiro.



Fotograma 5: *Cidade de Deus* -Bené le da dinero a Thiago para que le consiga ropa en la Zona Sul privilegiada.

Recibe la mercancía anhelada sin salir de la barriada ni cruzar al lado privilegiado de la ciudad. Bené procede a teñirse el pelo de rojo y hacerse un peinado idéntico al de Thiago. Emula su forma de vestir e incluso comienza a salir con la ex-novia de Thiago. Parafraseando a Fanon, la “mirada de deseo” de Bené hacia Thiago (y la ciudad asfaltada y privilegiada que representa) contiene un “sueño de posesión”: “sentarse en [su] mesa [...] acostarse en [su] cama [...] si es posible con su mujer” (34). Orgulloso de su transformación, Bené les anuncia a sus colegas del tráfico que ya se convirtió en un chico rico: “Virei playboy!” (“¡Me convertí en *playboy!*”).



Fotograma 6: *Ciudad de Dios* -"¡Me convertí en playboy!" dice Bené luego de teñirse el cabello y vestir la ropa que Thiago le compró.

Sin embargo, todos reconocen que Bené no pasa de ser una absurda caricatura de la clase alta. En lugar de apreciación, recibe risas y burlas. Al igual que Cabeleira en los años 60, Bené decide finalmente salir de Ciudad de Dios junto con su novia para escapar de la vida de violencia. Como Cabeleira, su contraparte de la generación anterior, Bené también es asesinado arbitrariamente justo antes de viajar. La única salida al ciclo de violencia parece ser la muerte.

En *Ciudad de Dios*, la autodestrucción juvenil crece exponencialmente en cada década. En la década de 1960, Bené y Dadinho eran sólo un par de niños callejeros y delincuentes, llamados "pivetes" o "moleques" (originalmente, "niño negro") en Río de Janeiro. En el tercer ciclo de la película, se presenta a un bando de alrededor de 15 niños callejeros que asalta y roba por todo el barrio sin respeto a nadie durante la década de 1980. El grupo de chiquillos pre-adolescentes, llamados

la “Caixa Baixa” (“Letras Minúsculas”), no respeta las leyes del tráfico que imponen una moratoria del crimen en el propio complejo residencial y áreas aledañas.



Fotograma 7: *Ciudad de Dios* -El grupo de niños "Caixa Baixa" lidera el tercer ciclo de violencia de la película en la década de 1980.

Los chiquillos de la Caixa Baixa ignoran la jerarquía del tráfico en que Zé Pequeno es la autoridad máxima de la “narcocracia” local. Los asaltos de los niños “minúsculos” obstaculizan el buen funcionamiento del negocio de Pequeno porque crean un ambiente inseguro que repele a los clientes y atrae a la policía. Por lo tanto, Pequeno decide castigar al grupo de niños que no obedece sus normas. Una de las escenas más violentas de la película es el castigo ejemplar al bando de niños desobedientes. El traficante encuentra a los niños en una zona “nueva” de la barriada. El número de pobres sin hogar ha aumentado y cientos de “barracos” o casuchas miserables se han erigido a partir de cualquier material disponible, en un área sin asfalto. Allí, los niños hablan de sus aventuras, como la de asaltar a un panadero, burlándose al recordar al viejo asustado. Hablan con ademanes serios y

jerga de adultos, a la vez que se ríen de cosas infantiles como el eructar en voz alta. Como antes habían hecho Dadinho y el Trío Ternura, discuten de manera acalorada las posibilidades de hacerse ricos robando un banco o un supermercado. Uno de los niños subraya que el mejor negocio es el “tóxico”, es decir, la venta de droga. Su problema particular es que para poder participar del lucrativo negocio del tráfico de drogas, tienen que empezar como mensajeros y esperar años hasta que alguien muera para obtener un puesto realmente remunerador. En su impaciencia, a los niños se les ocurre tomar el negocio por la fuerza, como antes lo había hecho Pequeno: “Não vou esperar ninguém morrer, não. Vou fazer igual ao Zé Pequeno fez. Vou passar geral” (“No voy a esperar a que nadie muera. Voy a hacer lo mismo que hizo Zé Pequeño. Voy a matar a todo el mundo”). Pequeno interrumpe las cavilaciones del grupo, al atrapar y castigar violentamente a dos de sus integrantes, haciendo que un chico mate a otro de los niños.

No obstante, los niños son perseverantes y no escarmentan. En un corto plazo, cumplen su promesa de comenzar un nuevo ciclo de violencia al estilo Zé Pequeno. Cuando el bando de los niños se presenta ante Pequeno, el traficante intenta ejercer su autoridad exigiéndoles que hagan unos asaltos para rehacer las ganancias que la policía le ha robado. Haciendo eco de las palabras de Pequeno cuando tomó el punto original de Neguinho, “Quem disse que a boca é tua, Zé Pequeno?” (“¿Quién dijo que el negocio es tuyo, Zé Pequeno?”), los niños acribillan al traficante gritando “Ataque Soviético nele!” (“¡Ataque soviético sobre él!”) para vengarse del asesinato de su amigo y quedarse con todo el negocio del tráfico en la favela. Luego de unos minutos de fuego intenso sobre el cadáver de Pequeno, los niños anuncian eufóricos su victoria: “A boca é nossa!” (“¡El negocio es nuestro!”). El final de la película refleja cómo ha escalado la violencia. El bando de niños armados

camina por los callejones sucios de la favela, decidido a matar a cualquier persona que represente el menor obstáculo o molestia. El asesinato es la manera más segura y efectiva que los chicos encuentran para solucionar sus problemas. Enumeran en voz alta a todas las personas que deben matar, pero son tantas que necesitan anotarlas y casi nadie del grupo sabe escribir, pues son analfabetos. Los niños adquieren poder en la favela, están armados y toman decisiones de negocio importantes, pero se ven limitados por su falta de educación. Alejados de su familia biológica, componen una familia entre sí.



Fotograma 8: *Ciudad de Dios* -En la última imagen de la película, Gigante corre atrás del grupo de niños que ha tomado el control de la favela.

Para salir de la pobreza y la marginación, luchan por obtener una riqueza inmediata, a costa de saber que sus días de vida están contados y morirán jóvenes. Optan por tener una vida corta pero con riqueza, en vez de una vida también corta, pero llena de explotación, miseria y humillación. La última imagen de Gigante, un niño pequeño de aproximadamente cinco años, que corre atrás del grupo, pierde su

chancleta y vuelve a correr, es chocante por su belleza, y porque recuerda la gracia infantil y adorable de estos niños tan precozmente envueltos en una vida de trabajo ilegal, guerra y violencia.

Al mostrar las imágenes violentas de la guerra de traficantes, la película *Ciudad de Dios* no formula una apología de la violencia. Incluso se podría decir que la película *Ciudad de Dios* es una versión *lite* de la obra de Lins, es decir, que la adaptación fílmica es menos dura y mucho menos violenta que la novela. *Ciudad de Dios* tampoco es una filmación banal de “la violencia por la violencia” (Ferreira Leite 134-35), sino que muestra las consecuencias destructivas de una violencia vil y conscientemente orquestada por representantes del estado brasileño. La guerra representada es espectacular, pero no feliz y sin consecuencias como la violencia hollywoodense. Por el contrario, la película analiza los efectos reales de una guerra de jóvenes en una comunidad que, en palabras del narrador, “se acostumou a vivir no Vietnã” (“se acostumbró a vivir en Vietnam”). Como advertía Fanon, la “autodestrucción colectiva”, ya no en luchas tribales sino en la guerra entre bandos de traficantes, “es uno de los caminos por donde se libera la tensión” del oprimido porque su último recurso es defenderse “frente a su igual” (47-48). La vida en un mundo “hostil, pesado, agresivo” (Fanon 46) que rechaza a los jóvenes favelados genera un atroz proceso autofágico en que los pobres devoran a otros pobres y la violencia los devora a todos. Como consecuencia, el dominio moral y político de la ciudad oficial resulta más consolidado, mientras los jóvenes marginados “se pelean entre sí y los policías y jueces [...] no saben qué hacer frente a la sorprendente criminalidad” imperante (Fanon 46, 48).

La película *Ciudad de Dios* interrumpe el hermoso paisaje pacífico y turístico de la zona privilegiada de Río de Janeiro, al hacer “más real” situaciones que los privilegiados preferirían ignorar (Sontag 7). Si la fotografía puede tener tanto una dimensión estética como política (Levi Strauss 3), la estética cinematográfica de Meirelles (interpretada como demasiado violenta por algunos críticos y espectadores) adquiere una dimensión política al solidarizarse con los jóvenes marginados, obligados a optar por una vida corta, en busca de un bienestar elusivo y un poder pasajero. Aunque existen películas más violentas, en el cine hollywoodense por ejemplo, éstas no producen una reacción semejante porque la violencia de *Ciudad de Dios*, contextualizada en un marco de marginación y exclusión, tiene una calidad y un efecto categóricamente distintos a la violencia fríamente espectacular celebrada por Hollywood. Los ciclos de violencia creciente en la película *Ciudad de Dios* vinculan la evolución de la violencia con el incremento de la pobreza y la falta de oportunidades para un sector grande y olvidado de la población de Río de Janeiro, así como con el aumento de la corrupción y represión estatales (aunque sin mencionar la relación de esta represión con el régimen militar que duró de 1964 a 1984). *Ciudad de Dios* cuestiona la alianza de la prensa dominante, representada en la película por el periódico *Jornal do Brasil* y el canal de televisión *Globo*, con el discurso de la clase privilegiada dominante que goza la violencia (“lejana” en su propia ciudad) como espectáculo diario en el periódico y la televisión, a la vez que condena esa violencia como “bárbara”, pero sin asumir ninguna responsabilidad ni identificar una conexión entre esa violencia y sus actos, estilos de vida o políticas sociales. La mayor violencia representada en la película no es ocasionada por pistolas ni ametralladoras. Reside en la sociedad de consumo injusta que excluye del desarrollo de su potencial humano a la juventud de la

neofavela carioca. La película advierte contra los efectos violentos de una sociedad jerarquizada que promete a los jóvenes el disfrute de la vida mediante bienes asociados con el éxito, la libertad y la felicidad, bienes que el sistema consumista vende a precios inaccesibles, totalmente fuera del alcance de la mayoría de la juventud brasileña. La película *Ciudad de Dios* incomoda a críticos y espectadores porque acusa a la sociedad excluyente de obligar a los jóvenes marginados a escoger entre opciones brutales: la miseria, la explotación o la muerte violenta.

Bibliografía

- Afonso Jr., José. "Tim Lopes: o narcisismo da miséria com sinal trocado." *Razón y palabra: Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación* 28 (Ago.-Sept. 2002). Web. 21 Mar. 2013.
- Bentes, Ivana. "The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film." Lúcia Nagib (ed.). *The New Brazilian Cinema*. London-New York: I.B. Tauris-The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003. 121-38.
- Bhabha, Homi. "The Other Question... Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse." *Screen*. 24.6 (1983): 18-36.
- Burton, Julianne. "The Camera as 'Gun': Two Decades of Culture and Resistance in Latin America." *Latin American Perspectives*. 5.1 (1978): 49-76.
- DaMatta, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Ferreira Leite, Sidney. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

Galeano, Eduardo. *Violencia y enajenación*. México, D.F.: Nuestro Tiempo, 1971.

Giroux, Henry. *Breaking in to the Movies: Film and the Culture of Politics*. Malden, Massachusetts-Oxford, UK: Blackwell, 2002.

Lally, Kevin. "Cruel City: Fernando Meireles Directs Dazzling Tale of Rio's Slum Kids". *Film Journal International*. 106.1 (2003): 22-24.

Leeds, Elizabeth. "Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira: ameaça à democratização em nível local." Alba Zaluar, Marcos Alvito (ed.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. 233-76.

Leite Neto, Alcino. "A Youth-Crime Saga Set in a Notorious Ghetto, City of God Is a Wake-Up Call for Brazil." *Film Comment*. 38.4 (2002): 10-11.

Levi Strauss, David. *Between the Eyes: Essays on Photography*. New York: Aperture, 2003.

Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

Lund, Kátia, João Moreira Salles (dir.). *Notícias de uma guerra particular*. Videofilmes. 1999. DVD. Miramax Films, 2003.

Meirelles, Fernando (dir.), Kátia Lund (co-dir.). *Cidade de Deus*. 02 Filmes y Videofilmes. 2002. DVD. Miramax Films, 2003.

Oliveira, Walter de. "Normalcy and Deviance: Youth and the Culture of Violence in Brazil." *Cross-Cultural Perspectives on Youth and Violence*. Meredith W. Watts, Ed. Stamford, Connecticut-London, England: Jai Press, 1998. 27-38.

Padilha, José (dir.). *Tropa de Elite*. Zazen Produções. 2007.

--- (dir.). *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro*. Feijão Filmes, RioFilme, Globo Filmes, Pólo Cinematográfico de Paulínia y Zazen Produções. 2010.

- Procópio, Argemiro. *O Brasil no mundo das drogas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- Rogers, Douglas. "Lessons of Streets and Screens." *Américas*. 55.6 (2003): 46-53.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham-Londres: Duke UP, 1997.
- Ventura, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Viapiana, Luiz Tadeu. *Brasil acossado pelo crime*. Porto Alegre: Diálogo Editorial, 2002.
- Wilentz, Amy. "A Zombie Is a Slave Forever." *New York Times*. 30 Oct. 2012. Web. 21 Mar. 2013.
- Wollen, Peter. "Shooting Wars." *The Nation*. 277.10 (6 Oct. 2003): 26-32.
- Xavier, Ismail. "Angels with Dirty Faces." *Sight and Sound*. 13.1 (2003): 28-30.