

CIUDADES

VOLUMEN 5

Lúcio Kowarick y Eduardo Marques
editores

São Paulo

Miradas cruzadas: Sociedad, política y cultura



OLACCHI

Organización Latinoamericana
y del Caribe de Centros Históricos

Editor general

Fernando Carrión

Coordinador editorial

Jaime Erazo Espinosa

Comité editorial

Fernando Carrión

Michael Cohen

Pedro Pérez

Alfredo Rodríguez

Jaime Erazo Espinosa

Diseño y diagramación

Antonio Mena

Edición de estilo

Alejo Romano

Traducción

Daniela Vacas

Impresión

Crearimagen

ISBN: 978-9978-370-23-0

© OLACCHI

El Quinde N45-72 y De las Golondrinas

Tel.: (593-2) 2462 739

olacchi@olacchi.org

www.olacchi.org

Quito, Ecuador

Primera edición: septiembre de 2011

Contenido

Presentación	7
Prólogo	9
I - Lecturas urbanas	
Vivir en riesgo: Sobre la vulnerabilidad social y civil	27
<i>Lúcio Kowarick</i>	
Movilidades urbanas: Hilos de una descripción de la ciudad	53
<i>Vera da Silva Telles</i>	
Recientes dinámicas de la pobreza y de las periferias	81
<i>Eduardo Marques y Renata Bichir</i>	
II – Trabajar y vivir	
Favelas y periferias en los años 2000	109
<i>Camila Saraiva y Eduardo Marques</i>	
El Centro y sus cortiços: Dinámicas socioeconómicas, pobreza y política	137
<i>Lúcio Kowarick</i>	
Transformaciones productivas y territorio en la ciudad de São Paulo	167
<i>Álvaro Comin</i>	

Crecimiento de la población en la Región Metropolitana de São Paulo: Deconstruyendo mitos del siglo XX	203
<i>Rosana Baeninger</i>	

III – Identidades y participación

Movimientos sociales y articuladoras en el asociativismo del siglo XXI	233
<i>Adrian Gurza Lavalle, Graziela Castello y Renata Bichir</i>	

Relaciones entre movimientos sociales e instituciones políticas: El caso del movimiento de vivienda	261
<i>Luciana Tatagiba</i>	

Estrategia partidaria y divisiones electorales: Las elecciones municipales post-redemocratización	285
<i>Fernando Limongi y Lara Mesquita</i>	

Extranjeros y la ciudad de São Paulo: Procesos urbanos y escalas de actuación	315
<i>Maria Cristina da Silva Leme y Sarah Feldman</i>	

IV – Periferias: Música, cine y violencia

El rap y la ciudad: Reenmarcando la inequidad en São Paulo	345
<i>Teresa P. R. Caldeira</i>	

Cine contemporáneo y políticas de la representación de la (y en la) urbe paulistana	369
<i>Esther Hamburger, Ananda Stucker, Laura Carvalho y Miguel Antunes Ramos</i>	

Homicidios: Guías para la interpretación de la violencia en la ciudad	395
<i>Paula Miraglia</i>	

Sobre los autores	423
-----------------------------	-----

Artículos y publicaciones anteriores	427
------------------------------------------------	-----

Cine contemporáneo y políticas de la representación de la (y en la) urbe paulistana

Esther Hamburger¹, Ananda Stucker², Laura Carvalho³
y Miguel Antunes Ramos⁴

Introducción

Diversas películas recientes abordan la desigualdad brasileña en una clave que asocia paisajes de favelas y de periferias urbanas a la violencia y a la pobreza, muchas veces caracterizada como masculina y negra. Nos referimos a un conjunto de obras todavía abierto, que a partir de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999), repercute en el ámbito de la crítica y de la propia realización, ofreciendo un corpus privilegiado a la problemática de las relaciones entre imagen y vida urbana. Se trata de una vertiente del cine contemporáneo —sea en el ámbito del documental o de la ficción— que dio visibilidad a regiones de las metrópolis que describían —y en gran medida todavía lo hacen— en la programación televisiva. Nos referimos a películas de una lista que incluye, entre otras, *O invasor* (Beto Brant, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando

1 Profesora libre docente de la Universidad de São Paulo (USP) y PhD en Antropología por la Universidad de Chicago. Actualmente es jefa del Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicación y Artes de la USP. Recientemente fue profesora invitada en la Universidad de Michigan. Es crítica, ensayista y autora del libro *O Brasil antenado: A sociedade da novela* (Jorge Zahar Editor, 2005).

2 Magíster en Ciencias de la Comunicación por la ECA-USP, en la que está por defender la disertación *A periferia nos seriados televisivos "Cidade dos Homens" e "Antonia"*, para la cual tuvo la beca Fapesp.

3 Graduada en Audiovisual por la USP. Colabora en el nuevo panorama de la crítica cinematográfica escribiendo en el site *Cinequanon*. Tiene proyectos realizados en cine y educación y ha actuado en equipos de dirección de arte tanto en largo como en cortometrajes. Posee un proyecto paralelo de investigación sobre el color en el cine.

4 Graduado del Curso Superior de Audiovisual de la ECA-USP y fue becario PIBIC.

Meirelles, 2002), *Uma onda no ar* (Helvécio Ratton, 2002), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005), *Antônia* (Tata Amaral, 2005), *Falcão, meninos do tráfico* (MVBill y Celso Athayde, 2006), *Os doze trabalhos* (Ricardo Elias, 2006), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) y *Última parada* (Bruno Barreto, 2008)⁵. Un título reciente en ese amplio conjunto que continúa expandiéndose y reflejándose, en Brasil y en otras partes del globo, es *Salve Geral* (Sérgio Resende, 2009), sobre los ataques del Primer Comando de la Capital (PCC) —una fracción criminal que actúa en São Paulo y en importantes capitales del país, como será discutido en el próximo capítulo, de Paula Miraglia—, en mayo de 2006, en la ciudad de São Paulo. Sobre Río de Janeiro vale mencionar a *Tropa de elite II*.

Al sacudir la invisibilidad que cubría a la desigualdad social brasileña, esas películas trajeron a la luz conflictos, resentimientos (Xavier, 2006b) y expectativas de desarticulación de estereotipos que reproducen y refuerzan la discriminación social. En ese sentido, esas películas pueden ser vistas como “provocadoras” de un debate que viene involucrando crecientes segmentos del público, de la crítica y de los propios realizadores, en una serie que denominamos aquí de “interlocuciones” estéticas y políticas, alrededor del desafío de gestar formas de expresar ciertos paisajes urbanos y que sus habitantes estén en sintonía y participen de las transformaciones en curso en los convencionales bolsones de pobreza.

Recientes estudios sugieren mejoras en las condiciones sociales en la región metropolitana de São Paulo⁶: mayor acceso a servicios públicos y al consumo (Torres *et ál.*, 2006), aunque la situación de desigualdad permanezca elevada, como fue discutido por Lúcio Kowarick y Vera Telles en los primeros capítulos de este libro. Estos estudios señalan la complejidad de la situación contemporánea, que aumenta si es analizada también desde la perspectiva cultural, dominio en que se verifica una cierta efervescencia que estimula el debate y el quehacer cinematográfico, entre otras manifestaciones.

5 Para discusión sobre ese corpus fílmico, ver Hamburger (2008).

6 Ver los textos de Eduardo Marques y Renata Bichir y de Camila Saraiva y Eduardo Marques en este libro, además de Holston, 2008.

Los moradores de las periferias se valen de los canales disponibles y crean otros innovadores para denunciar diversas formas de discriminación que insisten en permanecer. El rap y el grafiti, forma de arte urbana que ganó espacios en museos en el mundo y en la propia capital paulista, constituyen ejemplos de manifestaciones “periféricas” contundentes, como vimos en el capítulo de Teresa Caldeira, así como en Kehl (1999). Reuniones literarias, como la de Coperifa, en Capão Redondo, tierra también del grupo de rap Os Racionais MC’s y de su líder, Mano Brown, se establecieron como instituciones estables, en las que se practican formas que por siglos estuvieron restringidas a segmentos ínfimos de la población capacitados para la lectura y la escritura. Ferrez, en la misma región de la ciudad, busca ir más allá de rótulos como “literatura marginal” en busca de la poesía.

Nuestra colaboración en este volumen aborda específicamente repercusiones de esa efervescencia en el escenario cinematográfico, con base en un estudio con recursos de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo (Fapesp) y el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), que involucró la promoción de proyecciones y discusiones de películas en la periferia y en la universidad. En el campo de las imágenes, los indicios de mejora de las condiciones sociales coinciden con la proliferación de títulos cinematográficos que caracterizan regiones periféricas como reductos de degradación, anomalía, falta de perspectiva, desempleo y barbarie. Rechazados *en* la periferia, esos títulos generan discusión sobre las formas adecuadas de expresar las nuevas condiciones de vida en ella. El fuerte contenido social de esas películas hace emerger las limitaciones del cine contemporáneo, medio de expresión que circula más en los segmentos de clase media y alta de la metrópoli. Surgen innumerables programas de talleres de audiovisuales que, a su vez, generan núcleos de *cinema da quebrada*⁷, películas *de* la periferia cuya producción es significativa pero encuentra pocos canales de difusión.

Discutimos aquí específicamente dos películas hechas *sobre* la periferia: *O invasor* y *Antônia*. Esos títulos fueron escogidos entre ese corpus más amplio porque pasan en la ciudad de São Paulo, porque presentan a

7 Cine comunitario joven (N. de la T.).

la periferia de maneras bastante diferentes y porque propiciaron experiencias de exhibición reveladoras de discrepancias de interpretación crítica que permiten delimitar “horizontes de significación” —más allá del debate estancado sobre contenidos ideológicos, que marca mucho de la discusión sobre el llamado “cine de periferia”—.

O invasor antecede en cerca de seis meses a *Cidade de Deus*, película que alteró los paradigmas de realización del cine brasileño. La situación en el tiempo es relevante para mostrar que, en la época en que fue producida, la película de Beto Brant se colocaba como una rara ventana para artistas como Sabotage, cuya actuación garantiza momentos altos de la obra. La proximidad de la época de lanzamiento de las dos películas es relevante también para entender la repercusión crítica de ambas. Aunque *O invasor* no haya alcanzado expresividad junto al público, la película, protagonizada por profesionales de renombre en la actuación musical y en la televisión, como Paulo Miklos, Malu Mader, Marco Ricca, Alexandre Borges y Mariana Ximenez, inspiró diversas críticas, publicadas en la prensa y en revistas especializadas. Por diversos motivos, la crítica fue unánime en considerar a *O invasor* un marco positivo en el cine brasileño contemporáneo. Ya, *Cidade de Deus* alcanzó expresiva audiencia y repercusión política, pero provocó una inmediata protesta crítica. La película de Fernando Meirelles, con actores en su mayoría negros y desconocidos, que se profesionalizaron en los laboratorios de preparación realizados durante casi un año, conducidos por Fátima Toledo, fue vista con desconfianza por divulgar una imagen negativa de la vida en el cerro, reducida a la violencia del tráfico y de la Policía corrupta y discriminadora.

Antônia puede ser entendida como un intento de ofrecer una alternativa femenina y afirmativa a *Cidade de Deus*. Hecha con un “método” semejante⁸, basado en la improvisación y en la construcción de diálogos con ayuda de los propios actores, la película de Tata Amaral va a Brasilândia, barrio de la zona norte de la periferia paulistana, el mismo donde Leon Hirzsmann filmó *Eles não usam black-tie* (1980) y donde Roberto Moreira hizo *Contra todos* (2004), con un elenco compuesto de jóvenes candidatas a cantantes que se asemejan a los personajes que representan

8 Para un diálogo entre Fernando Meirelles y Tata Amaral sobre el proceso de realización de *Cidade de Deus*, ver Amaral (2002).

en la película. Tal como el antecesor, *Antônia* inspiró una versión tipo serie para la televisión, coproducida por TV Globo y O2, cuya primera temporada fue al aire antes de la versión cinematográfica. *Antônia*, la película, a pesar de la amplia exposición televisiva, del apoyo de Globo Filmes y del lanzamiento sobredimensionado, fue poco vista en el cine y pasó casi que desapercibida por la crítica.

A lo largo de este texto vamos a problematizar las relaciones entre *O invasor* y *Antônia*, la ciudad y la crítica, con la intención de llamar la atención a horizontes significativos que delimitan intervenciones en un debate, todavía sin conclusión, que se configura al mismo tiempo como estético y político. Por ejemplo, aunque *O invasor* haya sido llevada a varias proyecciones en la periferia —a partir de nuestra concordancia con la unanimidad de la crítica, que resaltaba diversos elementos desde los cuales la película proponía un tratamiento innovador y antiespectacular de la desigualdad social en la metrópoli paulistana—, diversas experiencias con la película fuera del restringido circuito de exhibición que lo consagró generaron desagrado, sugiriendo límites para las “interlocuciones” posibles a partir de ella.

Provocando interacciones inusitadas: La investigación

Abordamos las relaciones entre cine, ciudad y periferia tomando en cuenta el bajo número de salas de exhibición, lo que de entrada limita enormemente el público de cine. Hoy hay solamente cerca de dos mil salas de cine en Brasil. Éstas están concentradas en las regiones metropolitanas, y, dentro de ellas, distribuidas en los barrios de clase media alta. El precio de la entrada (cerca de ocho reales) se configura como un obstáculo más a la formación de público. Con el fin de sugerir parámetros, aunque groseros, vale mencionar que, mientras un capítulo de novela de televisión o el programa nocturno de domingo de la emisora principal puede ser visto diariamente por cerca de 50 millones de personas, las pocas películas de mayor repercusión raramente llegan a diez millones de espectadores. El cuadro es todavía más dramático cuando se verifica que la mayor parte de las películas citadas al inicio de este texto no pasa de los cien mil espectadores. La baja penetración del cine, especialmente en

las periferias de las ciudades brasileñas, llama más la atención cuando es cotejada con la alta cantidad de películas sobre la periferia, que, como vimos, configuran una vertiente relevante del cine contemporáneo.

La investigación en la que se basa este texto partió de la discrepancia entre la abundancia de obras sobre la periferia en un medio que prácticamente no llega a la periferia, para proponer interacciones inusitadas alrededor de obras polémicas sobre la periferia. A lo largo de cerca de cinco años propusimos debates alrededor de realizaciones de colectivos periféricos en la universidad, con la presencia de esos realizadores emergentes. Realizamos proyecciones al aire libre y al interior de entidades y equipamientos públicos como casas de cultura o CEU (centros educacionales unificados) en Cidade Tiradentes, Jardim São Luiz y Paraisópolis. Procuramos llevar a esas exhibiciones a realizadores, directores y actores, además de alumnos de grado y posgrado de la Universidad de São Paulo.

Registramos esos experimentos, que en general contaron con amplia aprobación e interés de los participantes, aunque involucraran desplazamientos de hasta tres horas para ir y otras dos para regresar. La idea no era computar estadísticamente opiniones recogidas en esas ocasiones, incluso porque esas sesiones de discusión no pretendían ser numéricamente representativas. El objetivo fue experimentar la fruición de una misma película en compañías diferenciadas y elaborar acerca de las sensaciones colectivas que se asocian a cada película en cada situación. Las diversas experiencias nos sugieren una pluralidad de elementos a ser tomados en cuenta para entender esas interacciones alrededor de imágenes de la ciudad de São Paulo.

Profesores, coordinadores culturales, activistas políticos y comunitarios funcionan como “mediadores” locales, agentes que se imponen entre nosotros, el equipo universitario, y el público de alumnos o moradores. Esos mediadores presentan razones más o menos semejantes para filtrar el repertorio de títulos a ser exhibidos (es pertinente la aclaración de que, en cada local, la lista de proyecciones e invitados se estableció de común acuerdo con mediadores específicos). Vale también observar que, en las pocas ocasiones en que trabajamos sin mediadores locales, o con mediadores locales poco articulados con las entidades de la región, promovimos sesiones que no tuvieron público. Las experiencias más interesantes fueron las que contaron con el apoyo de instituciones como CEU o pro-

gramas de educación de adultos, capaces de reunir centenas de alumnos para ver una película. Las reuniones con líderes locales también confirmaron la energía disponible para las proyecciones y discusiones. El trabajo constituyó, por lo tanto, en la promoción de exhibiciones, en las periferias, de películas que de alguna manera trataran de la ciudad y, especialmente, de la misma periferia; asimismo, se trató de hacer eso en situaciones inéditas, de manera que se estimulara el cotejo de las críticas existentes, publicadas en revistas y libros especializados, con las lecturas desarrolladas en el interior de nuestro equipo universitario a partir de nuestra experimentación de las mismas películas con públicos de regiones periféricas de la ciudad de São Paulo.

De entrada vale observar que los espectadores en la periferia no están domesticados por la norma culta de asistir a una película en silencio para no perturbar la experiencia del vecino. Al contrario, los espectadores en la periferia son efusivos en sus manifestaciones de concordancia o discordancia con lo que asisten. *Eles não usam black-tie* era una película en sala de clase universitaria y otra muy diferente en la periferia. Lo interesante es investigar las fronteras de esas variaciones de significado. La falta de contacto entre esos diferentes segmentos de público en Brasil y en São Paulo es en general tan radical, que acaba por delimitar horizontes interpretativos bastante diferentes y condicionados por elementos estructurales básicos.

Dos nociones son centrales para el abordaje que proponemos aquí: la noción de *interlocución* y la noción de *políticas de la representación*. El proyecto parte de la crítica a las versiones espectaculares, que predomina en esa secuencia de películas que también se viene estableciendo en el escenario internacional como "*favela situation film*". A partir del reconocimiento de lo que llamamos "interlocuciones filmicas", expresadas en la alternancia de puntos de vista que diversas películas proponen en esta sucesión, el objetivo de este proyecto fue promover interlocuciones inusitadas entre películas y espectadores.

Notícias de uma guerra particular marca el inicio de la irrupción de la problematización de la imagen de la periferia, que tiene ramificaciones en el exterior y que tal vez pueda caracterizar un género. El pionero documental, hecho por el canal de televisión GNT, denuncia la situación de conflicto armado que opone a Policía y traficantes en los cerros

cariocas. En medio del fuego cruzado está “el morador”. La película contrasta con imparcialidad las perspectivas de ciudadanos situados en cada una de esas tres posiciones, trazando un panorama terrible de una situación de violencia y corrupción que refuerza discriminaciones seculares que alcanzan especialmente a negros, jóvenes y moradores de favelas de Río de Janeiro.

De manera inédita, el mediometrage dio voz a participantes del “movimiento”, denominación que los presos comunes heredaron de los presos políticos con los cuales convivieron en el presidio de Ilha Grande y que originó el Comando Vermelho, organización criminal vinculada al tráfico (episodio explicado en un capítulo de la película)⁹. El documental da voz a niños que trabajan en el tráfico y que profieren declaraciones chocantes sobre su disposición de matar y celebrar la muerte del “enemigo” (la Policía), así como su conformismo ante la sabida baja expectativa de vida a la que el tráfico condena. Policías críticos denuncian las prácticas corruptas y prejuiciosas de la corporación que debería defender a cualquier ciudadano, pero que practica abuso de poder y violencia, discriminando especialmente a pobres y negros. Además, Paulo Lins, autor de la novela *Cidade de Deus* (1997), da su declaración sobre las alteraciones causadas por el tráfico de drogas en las favelas de Río de Janeiro en los años 80, y moradores impotentes describen su precario cotidiano. El documental, inicialmente visto por la audiencia restringida de los festivales y de la TV por cable (en Brasil, el número de domicilios con TV por cable es inferior al número de domicilios con acceso a Internet), es sin embargo seminal en la vertiente cinematográfica a la que aquí nos referimos.

En ese conjunto de películas, dos títulos demuestran el potencial provocativo del cine. *Cidade de Deus* y *Tropa de elite* generaron comentarios, protestas y debates, involucrando a la crítica especializada, a políticos y a organizaciones comunitarias. La repercusión de estas películas revela que la forma en la cual una película expresa una situación de desigualdad y discriminación puede hacer que la misma manera gracias a la cual los segmentos invisibles ganan visibilidad se convierta en asunto. La exhibi-

⁹ *Quase dois irmãos* (2004) también trata de la convivencia entre presos políticos y presos comunes en la Ilha Grande, pero en clave de ficción.

ción de *O Invasor* y *Antônia* en barrios de la periferia de São Paulo, seguida de un intenso debate sobre las políticas de representación en el cine, trajo nuevas posibilidades de análisis fílmico, porque nos colocó el desafío de reconocer las diversas interfaces textuales inscritas en cada obra. Más allá del convencional contraste entre la película a la que le va bien con la crítica y la película a la que le va bien con el público, es posible problematizar diferentes interpretaciones para un mismo objeto.

En este sentido, puede ser interesante señalar cómo las lecturas de una determinada representación se mueven de acuerdo con “una disputa discursiva, con valores y sentidos negociados por las prácticas concretas mantenidas por los individuos en el transcurso de la acción social, lo que implica necesariamente estar atento a los usos políticos específicos de este mismo artefacto cultural” (Ribeiro, 2006).

Vimos cómo *Notícias de uma guerra particular* coteja diversos puntos de vista sobre el conflicto que se apoderó del cerro. *Cidade de Deus* presenta la perspectiva de moradores y traficantes. *Tropa de elite* responde con una versión policial. Shohat y Stam (2006) usan la expresión “el fardo de la representación” para referirse al debate exacerbado, la sensibilidad social vinculada a imágenes que rompen la invisibilidad de segmentos sociales discriminados. El “efecto cascada” de películas que presentan perspectivas diferentes incluye a *Falcão: Meninos do tráfico*, que trae la perspectiva de raperos de *Cidade de Deus* e indica el potencial de los proyectos de talleres audiovisuales en la periferia y el lugar que las disputas por el control de lo que será presentado ocupan en la dinámica política contemporánea. La disputa alrededor de significados y la disputa por los medios de representación conforman así un campo de tensiones que definen esto que llamamos “política de las representaciones”. Con estas películas, la periferia de las grandes metrópolis gana nuevo aliento como asunto provocativo, pasa a movilizar la discusión pública y a motivar nuevas interpretaciones y representaciones fílmicas.

De un modo general, la literatura especializada expresa resistencia hacia las películas que reducen los paisajes periféricos al hábitat privilegiado de figuras estereotipadas, encarnaciones de la barbarie que asombra a la urbe contemporánea. Algunos trabajos de investigación enfatizan diferencias entre el tratamiento fílmico contemporáneo de la favela y el tratamiento que ese lugar privilegiado de la pobreza brasileña recibió en

el ámbito del *cinema novo*¹⁰ (Bentes, 2003 y 2007). Diversos autores problematizan el carácter “espectacular” de esas películas, en una referencia al trabajo seminal de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (1968), que repone y actualiza problemas propuestos por la teoría crítica a lo largo del siglo XX, reconociendo el universo de las imágenes como dimensión constitutiva de la vida. Algunos buscan en el documental alternativas a la manipulación espectacular del cine (Lins y Mesquita, 2008). Hay también quien clasifica a los documentales en esa vertiente como películas que buscan formas de expresar el campo de lo popular (Ramos, 2008). Más específicamente hay quien investiga en el interior del campo documental relámpagos que expresen singularidades, identificables como expresiones del “hombre ordinario” (Guimarães, 2006). En general hay una búsqueda por lo espontáneo, por lo imprevisible, por lo no guiado, como espacio de respiro donde puedan surgir imágenes que huyan del lugar común, y que, en ese sentido, rompan con la lógica del espectáculo.

Hay, además, un esfuerzo por teorizar el lugar de esas manifestaciones fílmicas en el modo de producción capitalista contemporáneo, flexibilizado (Harvey, 1990), basado en flujos transnacionales de mercaderías y medios de comunicación (Appadurai, 1990), que ya no poseen una base muy definida, donde la circulación se destaca. De una forma general, en el campo de los estudios de cine, esos trabajos parten de una inquietud común que reconoce que las imágenes están cargadas de sentido y dejan sus marcas en el mundo. Se discuten los mecanismos constituyentes de esas relaciones.

Este trabajo se sitúa en ese debate. En cierto sentido, con Walter Benjamin, hablamos de una crítica comprometida, que se piensa a sí misma y al quehacer fílmico como prácticas de transformación del mundo. Pensamos la secuencia de películas investigadas como un corpus fílmico compuesto no simplemente de una sucesión de películas autónomas, sino de una secuencia de películas que establecen interlocuciones entre sí. Diferentes películas indican distintas maneras de interpretar la periferia a través de las imágenes, cada una de ellas relacionada al imaginario social y político contemporáneo. Diferentes arreglos fílmicos implican distintos posicionamientos en el campo de tensiones alrededor del significado de

las periferias urbanas en la metrópoli y en la realidad social brasileña. La secuencia de películas que pasan a invertir en tal temática parece denunciar un creciente intento de responder a las tensiones y problematizaciones que se insinúan en las distintas representaciones de la periferia que tales películas pasan a generar, como si cada obra fuera una respuesta al campo compuesto por las películas precedentes. Parece claro cómo los distintos intentos y estrategias para trabajar la periferia en las películas traducen una inquietud en la lid con el tema, lo que refleja una tensión social acerca de la cuestión y la complejidad de la representación de los grupos históricamente marginados.

O invasor es un ejemplo paradigmático de cómo una obra cinematográfica es capaz de hacer explícitas las tensiones del discurso social. Al contrario de la buena acogida de la película por la crítica cinematográfica, las exhibiciones en la periferia paulistana, en Paraisópolis (Zona Sur) y en Jardim Antártica (Zona Norte), para adultos de programas de educación de adultos y de formación de profesores, sugieren que la película no alcanza el potencial crítico que se le atribuye; o mejor, que el alcance de ese potencial está limitado al público restringido de las salas de cine. El público al que Anísio —el “invasor” al que el título se refiere para caracterizar la “inconveniente” trayectoria que intenta el personaje oriundo de la periferia— supuestamente representa rechaza la manera en la cual aparece la periferia de la ciudad de São Paulo. Una mirada atenta sugiere que la periferia continúa jugando un papel subordinado en la película. Es como si la encarnase el estereotipo y el miedo que la élite tiene de ella, y así quedara reducida a una imagen negativa —que redundaba en el rechazo recurrente de la película que observamos—.

“O invasor”

Al comparar *São Paulo S/A* (Person, 1965) y *O invasor*, Xavier (2006a) identifica entre ambos una relación de “simetría y diferencia” que permite pensar la diferencia entre “la ciudad contemporánea y aquella que produjo el cine de los años 60. Allí había una experiencia identificada con el desarrollo y el crecimiento económico; hoy tenemos el punto muerto de la deuda pública, el relativo estancamiento y la hegemonía del capitalis-

mo financiero” (p. 18). Para el autor, en la primera película, “la búsqueda de un estilo realista produjo la metáfora de la ciudad-máquina que tiene como referencia el proceso de acelerada expansión industrial del país al finalizar los años 50” (p. 18). Ya en el caso de la película de Brant, el autor identifica el recurso a lo “*film noir* norteamericano para figurar la ciudad como territorio en que un sentimiento de cerco y persecución no es delirio y tiene como referencia la expansión del crimen organizado como patrón de administración de las relaciones de poder en el 2000” (p. 19). Xavier compara la crisis de los protagonistas de las dos películas como sintomática de la crisis del sujeto, incapaz de controlar las situaciones que lo envuelven. Mientras Carlos, personaje de *São Paulo S/A*, recusa el pacto con el engranaje del sistema, ubicado en la propuesta de sociedad con el patrón industrial planificada por la esposa, y prefiere el camino de la ruptura, Ivan, personaje de *O invasor*, realiza lo que Lúcia Nagib (2007) caracteriza como el pacto con el diablo.

Nagib (2007) realiza un análisis detallado de la película de Beto Brant, señalando las maneras en las cuales las referencias documentales a la ciudad de São Paulo, extensamente presentes en largos *travellings* –movimientos de cámara que permiten al espectador mantener la noción de continuidad en el tiempo y en el espacio–, relacionan el universo de los personajes a locales bien definidos y conocidos de la geografía de la metrópoli, como la avenida 23 de Maio y el valle del Anhangabaú. Ivana Bentes (2003) destaca la cualidad de la película de Beto Brant: “Con excepción de *O invasor* y *O matador*, la mayoría de las películas no relaciona ni a la violencia ni a la pobreza con las élites, la cultura empresarial, los banqueros, los comerciantes, la clase media..., y señala un tema recurrente: el espectáculo del exterminio de los pobres matándose entre sí”.

O invasor presenta el fenómeno de la violencia urbana como producto de la élite paulistana, condenándola por su ganancia. Como fue señalado en diversos textos críticos sobre la película, hay aquí una problematización de la dicotomía centro-periferia, de las relaciones sociales no pautadas por la solidaridad, registradas a partir de la lógica del capital. Sin embargo, las relaciones de la película denotan el limitado horizonte social en que se inscribe. *O invasor* es una película que establece interlocuciones con un universo restringido de personas: aquel que tiene acceso a las salas de cine.

Tanto en Paraisópolis como en Jardim Antártica, las exhibiciones de *O invasor*, proporcionadas por dos grupos diferentes, uno de un proyecto de educación de adultos y otro de un colectivo de agentes culturales titulado Fabicine, proponían un proyecto curatorial claro de exhibición de una película cuyo contexto es una realidad social distante de los espectadores, crítica en relación a la élite paulistana; por eso mismo, se esperaba una concordancia de puntos de vista entre la película y el público. Sin embargo, o las salas de exhibición se vaciaron gradualmente o el público expresó, al final, discordancia de la representación de la periferia como lugar absoluto de la barbarie, donde sólo es posible mediar relaciones interpersonales a partir de la violencia. La situación de degradación moral de la élite que la película busca enfatizar o no fue mencionada o fue percibida como extensión de la imagen negativa de la periferia, lo que resulta en una situación sin salida que tal vez pueda ser asociada al “resentimiento” destacado por Xavier (2006a). Esas reacciones inesperadas recurrentes alrededor de *O invasor* contrarían la expresión de la crítica y de los propios organizadores de las exhibiciones y constatan la divergencia de horizontes sociales expresados por la película y por el público.

La película de Beto Brant, realizada en el mismo año que *Cidade de Deus*, sugiere el punto de vista de la clase media alta. Los protagonistas, Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca), contratan a Anísio (Paulo Miklos), un bandido de la periferia, para matar al tercer socio de la empresa. Pero el supuesto invasor de la película, Anísio, inaugura el desorden en el plan de los empresarios cuando inicia un movimiento inesperado de sociedad (o un chantaje subentendido) a los dos hombres que lo contrataron. El espacio de la élite es de esa manera invadido por una figura anónima que desestabiliza la relación establecida entre las clases sociales.

A pesar de la intención de situar a Anísio lejos del estereotipo del matador de alquiler de la periferia (no es negro, es interpretado por un cantante de una banda paulistana de éxito, se solidariza con sus compañeros —como su amigo rapero Sabotage, que se interpreta a sí mismo—...), éste es inescrupuloso hasta el punto de seducir a la hija del empresario que él mismo asesinó. Anísio permanece intimidante, construido en el molde de la película de horror (Nagib, 2007). El personaje representa el fantasma que la élite y la clase media temen, el rostro desconocido que subvierte el plan ambicioso de Giba e Ivan. Como define Giba a Ivan el

carácter de Anísio y, por consecuencia, toda la periferia: “Él quiere más, como todo el mundo. Y si tuviera una oportunidad se aprovecharía [...]. ¿Tienes alguna duda? El mundo es así, mi viejo [...]. Él solo te respeta porque sabe que tú tienes más poder que él. Pero es bueno no facilitar a esa gente. En el fondo, ese pueblo quiere su carro, quiere su cargo, su dinerito, sus ropas”.

Condenando a la élite, *O invasor*, sin embargo, sólo establece su punto de vista porque hay categorías relacionales en juego. Si alguien es el invasor, se presupone que alguien es el invadido. La periferia no es vista como entidad autónoma, pero sí como oposición al universo central de la película, el espacio de la élite corrupta. La periferia aquí es una extensión del imaginario de miedo y violencia de la élite paulistana; no hay contrapuntos por hacer: el universo del capital se coloca como reinante en todos los espacios. Siendo así, la periferia no se revela como deseosa de otros valores más allá de la ascensión social. La periferia se presenta principalmente en escenas exteriores. La cámara no entra en las casas, a la vida privada e íntima de los moradores. Permanece en los paisajes tomados desde un carro en movimiento. El bar es un raro espacio interior pasible de ser adentrado desde el punto de vista de quien no es de ahí, espacio donde la mediación comercial facilita la interacción. Hasta incluso una figura que representa la unión entre el negro y la violencia, el rapero Sabotage, aparece pidiendo dinero a los dos empresarios para producir su CD.

Anísio no tiene autonomía, él no es *el* invasor que el título anuncia, sugiriendo un singular y autónomo personaje; él es un sujeto indefinido, una personificación de un miedo de clase vago y prejuicioso, que iguala todo lo que es periférico como invasor y violento en potencial, y que sólo merece atención en cuanto tal. Por más que la película busque denunciar a la élite paulistana como íntimamente ligada a la situación de violencia en las periferias, acaba por rehusar autonomía al espacio periférico que aparece como espejo invertido del eje central, la élite. Al caracterizar una extensión entre uno y otro en la clave de la corrupción y de la violencia, la película acaba por reforzar un discurso negativo que desentona con la efervescencia en curso en las periferias. La película se encierra en un movimiento contradictorio entre la intención inicial de proporcionar la imagen desmoralizante de la élite y el resultado final que refuerza la conexión convencional entre periferia y violencia.

Al mismo tiempo, al trabajar con el par “élite corrupta y mandante del crimen”/“periferia criminal y ansiosa de obtener lo que es de la élite”, la película autoriza una posición confortable para una clase media ilustrada que ve con malos ojos la ambición, la corrupción y el consumo exacerbados de cierta élite, y que, aunque víctima de la violencia que se atribuye a la periferia, responsabiliza a los poderosos por la situación. De esa manera, la película se reserva para sí el punto de vista de esta clase media que está ausente de la película y no tiene responsabilidad (Shohat y Stam, 2006) por el círculo de violencia que victimiza a todos. Es justamente éste el público típico de las salas de cine de las películas brasileñas de boletería mediana, como *O invasor*. La película es contundente y osada al señalar la complicidad de empresarios de élite con la violencia, pero se debilita al no hacer explícito el punto de vista de la película, justamente aquel en que se sitúan el cineasta y su público, omitiendo parte del problema.

“Antônia”

En una perspectiva muy diferente a la de *O invasor*, *Antônia*, de 2007, aparece como una respuesta a las películas que asocian libremente a la periferia con algún valor negativo, como violencia y corrupción moral, espacio predominantemente asumido por figuras masculinas que encarnan la virilidad y la agresividad. En oposición a ese cuadro, la película de Tata Amaral colocó en debate la cuestión de género al tomar por protagonistas a cuatro figuras femeninas, valorizando la participación, la expresión artística y la postura afirmativa de jóvenes de la periferia.

Es posible detectar una continuidad entre la temática femenina presente en la película y el trabajo anterior de la directora. En *Um céu de estrelas* (1997), Tata enfocó la relación de la peluquera Dalva, una mujer adulta de clase baja, con un operario desempleado. En *Através da janela* (2001), trató la vejez a través de la historia de Selma (Laura Cardoso), una enfermera jubilada que convive con su hijo joven en una casa. *Antônia* continúa el trabajo de la directora alrededor del universo femenino, esta vez mediante la perspectiva de la juventud, concluyendo lo que llegó a ser considerado una “trilogía de la mujer”.

La película cuenta la historia de cuatro amigas moradoras de Vila Brasilândia, periferia de la zona norte de São Paulo, que forman el grupo de rap Antônia, que da nombre al filme, contra las adversidades que buscan la realización personal y la supervivencia a través del talento musical, en una lucha permanente por la existencia y el éxito del grupo.

Atenta al movimiento hip-hop paulista desde los años 90¹¹, Tata Amaral, directora de *Antônia*, está en sintonía con una postura afirmativa presente entre artistas, agentes culturales y moradores de la periferia, inclusive entre núcleos populares de producción audiovisual que surgieron desde la década pasada: la búsqueda de una imagen positiva de la periferia. La investigación para un largometraje que abordase la juventud de la periferia comenzó para la directora en 1998, cuando el secretario de Cultura de Santo André, Altair Moreira, la invitó a realizar un documental sobre la escena del hip-hop en el ABC. Es de esa época el proyecto *Lila rapper*, posteriormente abandonado, con guión de Jean-Claude Bernardet y Luiz Alberto de Abreu. Después de *Através da janela* (2001), Tata Amaral realizó con Francisco César Filho el documental *Vinte dez* (2001), sumergiéndose en el universo hip-hop de la periferia Santo André. El corto *Jukebox* (2002) también es resultado de la continuación de esa investigación del universo hip-hop, en el cual figuran diversas entrevistas con muchachas del rap, muchachas negras de la periferia. En la experiencia de *Vinte dez*, como relata la propia autora, ella abandona el proyecto de *Lila rapper* y escribe el primer argumento de *Antônia*.

Antônia puede ser comprendida como la búsqueda de una dramaturgia alternativa, que, como *Cidade de Deus*, se enraíza en el lenguaje oral y corporal de la periferia –de ahí el interés de la directora, explícito en la entrevista anteriormente citada, sobre el método de construcción del guión usado en la película de Meirelles–. Pero en diálogo con *Cidade de Deus* y con otras realizaciones que siguieron sobre la periferia, *Antônia* busca una perspectiva afirmativa, que exprese dimensiones del cotidiano de la periferia poco abordadas en el cine.

11 Ver entrevista de la directora disponible en el *site* de la película: <http://antoniofilme.globo.com/dowld/entrevista.doc>, y también “Tata Amaral fala de ‘Antonia’, série baseada no filme estréia dia 17 na Globo”, en el *site* UOL Cinema: <http://cinema.uol.com.br/mostra/ultnot/2006/11/01/ult1783u12.jhtm>

Coherente con la propuesta, *Antônia* no emplea actores profesionales. La película trabaja con jóvenes artistas del movimiento hip-hop de la periferia paulistana, predominantemente jóvenes ligados a la música y al rap, sin experiencia previa en actuación. Escogido entre 600 personas, el elenco se sometió a tres meses de una preparación específica conducida por Sérgio Penna, que ya había realizado un trabajo semejante en *Bicho de sete cabeças* (Láís Bodansky, 2001) y *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). También coherente con el proyecto, el guión de Tata Amaral y Roberto Moreira propone acciones pero deja espacio para la improvisación de las actrices en la construcción de diálogos a partir de situaciones cotidianas. Tal vez el exceso de improvisación en situaciones en que las actrices aspirantes a cantantes interpretan personajes muy próximos a sí mismas haya contribuido a la pérdida de densidad dramática.

El resultado peca por falta de firmeza. También falla en la lentitud de los diálogos, a veces puntuados por silencios que sugieren no el tiempo muerto dramáticamente cargado de muchos cines, sino la ausencia de reacción al improvisar. Al contrario del aprovechamiento del lenguaje de las actrices en la construcción de diálogos significativos, muchas veces lo que se ve es una redundancia nerviosa en el uso repetido de algunos términos y jergas de poca fuerza dramática, que debilitan la potencia de los diálogos. Así, en esta película, la búsqueda de la interpretación próxima al documental acaba muchas veces por deponer contra la tensión dramática.

El método de elaboración del guión y la construcción de los diálogos en *Cidade de Deus* involucró una dinámica intensa de improvisación y reelaboración del guión que resultó en una tesitura que combina densidad dramática y apropiación del lenguaje oral y corporal de los niños del tráfico por jóvenes que desean ser actores. Es como si, al construir personajes de niños traficantes, esos aspirantes a actor ganasen distanciamiento. Ellos representan aquello que conocen de cerca pero de lo que quieren escapar. Tal vez la distancia con que trabajó el guionista fuera de los laboratorios, a partir de São Paulo, haya ayudado a la construcción de un guión más clásico de acción. *Antônia* no exige el mismo tiempo de distanciamiento de las actrices, de los guionistas ni de la dirección. Las actrices se representan a sí mismas en una historia en la que todos alentamos por ellas a priori e independientemente de las circunstancias. Como en un *reality show* de acción afirmativa, falta drama (Stucker, 2009).

En este campo tensionado entre posturas éticas, políticas y estéticas, en un proyecto que innova a pesar de sus fragilidades, *Antônia* fue bien acogida en los espacios de exhibición forjados por la investigación en la periferia. Al contrario de las películas presas en el callejón sin salida de la fuga, prisión o muerte, o de otros en los cuales la ascensión depende de la violencia, del crimen o de acciones “cuestionables”, en esta obra las cuatro cantantes de Vila Brasilândia abren caminos a través de sus talentos, no sin tropezar con las adversidades típicas de su ambiente social.

A pesar de sus problemas, es notable cuánto la película *Antônia* parece responder a una demanda de representaciones más positivas y afirmativas de la periferia para hacer frente a la predominancia de interpretación del espacio de la periferia como símbolo de una sociedad escindida y corroída por amenazas sociales extremadas asociadas al tráfico de drogas y armas, al dominio de poderes paralelos sobre regiones enteras de los territorios metropolitanos y a la ausencia de Estado y de justicia que resulta de la pérdida del monopolio de la fuerza. En la periferia, *Antônia* aparece como alternativa a películas oscuras, que privilegian los paisajes urbanos tortuosos, las características de las callejuelas escarpadas y estrechas que serpentean en los cerros cariocas. Aunque no todo sean flores en *Antônia*, ya que las muchachas enfrentan la presión de la violencia y del sistema carcelario, el machismo, la ausencia de fuerza paterna..., ellas luchan por realización al mismo tiempo personal y profesional. *Antônia* parece presentar una versión menos estereotipada y más esperanzadora.

Identificamos, en el público compuesto por alumnos jóvenes y adultos de las periferias paulistas del este y del sur, un descontento con las formas en las cuales la periferia aparece en la televisión y en el cine contemporáneos. Jóvenes activistas comprometidos con los más diversos movimientos culturales y políticos promueven proyecciones y cursos en busca de temáticas y tratamientos estéticos que los liberen de representaciones que insisten con aprisionarlos en realidades que ellos ya consideraran superadas. Estudiantes jóvenes, adultos y viejos se interesan por la construcción de transformadores referenciales, incluso si éstos involucran el duro confrontar de la violencia que marca su cotidiano, a la *Tropa de elite*. Hay moradores de barrios periféricos a los que les gustaría ver en las pantallas las mejoras que llegan a sus barrios —y, entonces, hospitales y escuelas son citados al lado de cadenas de tiendas comerciales—. Desde ese

punto de vista, los supermercados y almacenes de artículos electrónicos señalan una deseada inclusión en el mercado de consumo, que merecería alarde. Prestar atención a estas otras miradas, en general de gente que posee poco o ningún acceso a las salas de cine y cuya visión de mundo todavía aparece poco en el debate público, parece esencial para la elaboración de caminos más complejos de comprensión y representación, particularmente si hay una búsqueda de incorporar las periferias a las imágenes de la ciudad.

Antônia aparece como un contrapunto claro en relación a la visión hegemónica en los medios de comunicación sobre la periferia —y que, como mostramos, *O invasor* continúa afirmando—. *Antônia* trata del cotidiano en la periferia, de las acciones pequeñas, de los sueños de cuatro personajes que están distantes del círculo de resentimiento que figura en el panorama cinematográfico brasileño contemporáneo, especialmente en lo que se refiere a espacios periféricos.

En *Antônia*, la periferia no define el estatus del personaje en la trama; es el local donde pasa la historia, un local donde es posible que haya superación sin la corrosión de valores y de premisas básicas de solidaridad. Hay un intento de huir de cualquier tipo de determinismo evidente: la periferia no determina lo que acontece en la vida de las personajes; sólo indica obstáculos y problemáticas.

En la película, las personajes, dotadas de autenticidad por el origen periférico de las no actrices que las representan, nos conducen barrio adentro. Los planos abiertos en tomas externas son escasos. El paisaje típico de las viviendas de autoconstrucción de la periferia en el horizonte surge sólo en el caso de la primera imagen de la película, en la que las cuatro muchachas avanzan en una ladera en dirección a la cámara, teniendo de fondo la imagen de la periferia. Pero, en general, las calles pierden el carácter emblemático; no buscan lo típico ni un agotamiento de aquello que podría ser más representativo del espacio de la periferia en el paisaje. Aparecen poco y sin destaque, son escenarios sin mucha importancia para conversaciones entre las muchachas mientras vuelven a casa. Las escenas en el interior de las casas permiten un retrato íntimo, particular y diversificado del espacio de la periferia. En éste, los personajes ganan singularidad y se alejan del tipo social que los orienta. Contrapuesto a *O invasor*, *Antônia* se aleja de la visión generalizante y permite alguna individualización.

Una moradora del barrio Cidade Tiradentes que se dice frecuentadora de Brasilândia, donde *Antônia* fue rodada, dice que la película le gustó mucho, “porque Antônia y sus amigas parten en busca de sueños. Jamás el barrio en que vivían interfiere por ser precario”. El peso de la condición social como determinante de los rumbos de la vida, tal como aparece en otras películas recientes sobre las periferias de las ciudades brasileñas, incomoda a ella y a otros moradores. *Antônia* resalta un sentido de movilización, de participación y esperanza de transformación presentes en la trayectoria de los personajes, lo que es traducido por el público como una imagen positiva de la periferia, a pesar de sus heridas.

En el caso de las dos películas aquí analizadas, hay incongruencias entre la evaluación de la crítica y las interpretaciones que identificamos en las exhibiciones en la periferia. Ambos aspectos deben ser considerados para la comprensión del significado que cada una de las películas adquiere en el embate político y social brasileño. La aceptación de *Antônia* tiene que ver con su cuidado y atención a la tesitura del espacio periférico, considerado como parte integrante del espacio de la ciudad. El filme responde, así, a los discursos violentos que clasifican a esos espacios como de exclusión, real y simbólica.

Tal vez por falta de salas de cine en la periferia, *Antônia* no se haya realizado plenamente junto al público con el que establece relaciones más efectivas. El éxito de la versión televisiva, que alcanzó buenos índices de audiencia, no llega a provocar debates. *O invasor* provocó a la crítica, que vio en la película una alternativa a visiones que tienden a confinar la desigualdad social y la violencia a las regiones periféricas de las ciudades. En la periferia, encarna una versión apocalíptica que no sólo refuerza los estereotipos, sino que los extiende a las clases medias altas.

Consideraciones finales: La ciudad y el cine

La ciudad y el cine están intrínsecamente ligados a lo largo de la historia de ambos. Forma de manifestación artística relativamente reciente, el cine surge en los últimos años del siglo XIX bajo el signo de la modernidad, marcado por (y marcando) el paisaje y la vida urbana. El primer cine, o “cine de atracciones” (Gunning, 1986), surge como posibilidad

en las ciudades europeas y americanas, asociado a la libertad que el espacio público promete y a la posibilidad de divertimento anónimo, en medio de las “luces de la ciudad”, para citar el título de la película de Charles Chaplin; pero también surge como medio de expresión de la opresión de la sociedad industrial. Cine y ciudad están imbricados también en elaboraciones que buscan comprender al primero como dimensión de la esfera pública, ritual colectivo que se actualiza en el inicio del siglo XX en las salas de exhibición situadas en las ciudades y frecuentadas por segmentos específicos del público. Por ejemplo, al adherir la *matiné* allí donde era posible acompañar la emoción de una lucha de box y admirar la exhibición de cuerpos masculinos, las mujeres norteamericanas, en las primeras décadas del siglo XX, penetraron en espacios hasta entonces restringidos a los hombres. La llegada del público femenino estimuló la *performance* de galanes de torno desnudo, como Valentino (Hansen, 1991).

La emergencia —ya a mediados del siglo XX— de cines reflexivos, que buscaban el realismo y reconocían la existencia del aparato cinematográfico, renueva la relación con la ciudad. Las películas asociadas al neorealismo italiano, a la *nouvelle vague* francesa y a diversos movimientos de los años 50 y 60 privilegian las calles de ciudades como Roma, Milán, Nápoles, Estocolmo y París, en detrimento de las filmaciones en estudio. Son películas que buscan recursos de encuadramiento y de guión técnico —como planos—secuencia, que exploran la profundidad de campo— que faciliten la percepción de continuidades en el tiempo y en el espacio.

La ciudad surge en el cine moderno como un espacio simbólico que transpira vida, asociada a cines comprometidos con su tiempo. La deambulación de personajes por las calles de grandes ciudades funciona casi como una guía que justifica el registro fotográfico de extensas secuencias descriptivas del paisaje urbano. La deambulación dispensa la relación inmediata de causa-efecto que orienta la narrativa clásica, abriendo espacio para la inserción de tiempos muertos, o sea, momentos *filmicos* en que la cámara busca captar el movimiento cotidiano de la ciudad, permitiendo que la vida urbana penetre la textura de la película —como durante la lluvia que obliga padre e hijo, protagonistas de *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, a abrigarse debajo de una marquesina, al lado de un bando de frailes alemanes—.

La historia del cine brasileño también está puntuada por las diferentes maneras de expresar la vida urbana, relación que especifica períodos y marcos regionales. Río de Janeiro es una ciudad escenográfica por excelencia. Postal de Brasil, la ciudad maravillosa protagoniza dos obras inaugurales del cine moderno: las dos primeras películas de Nelson Pereira dos Santos, *Río 40 graus* (1955) y *Río Zona Norte* (1957) (Xavier, 2001). Las dos películas del cineasta paulista merecen destaque también por la mirada sensible a la desigualdad social que “románticamente” (Bentes, 2003) sitúa la vida en el cerro como centro creativo, reducto de la poesía, de la samba, del carnaval y de la cultura popular, y depósito de alguna esperanza de cambio social. El *cinema novo* se concentró más en el Sertón, pero *Cinco vezes favela* (Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Miguel Farias y Miguel Borges, 1962) reúne trabajos de cortometraje comprometidos, especialmente las películas dirigidas por los cuatro últimos directores, que fueron producidos por el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE).

São Paulo también aparece en el cine durante esos años, pero, como observa Rubens Machado (2008), “¿estaríamos tal vez hace un siglo viendo convergir en las películas las particularidades paulistanas que nos alejarían de aquellas fuertes visiones de conjunto que caracterizan bien y con más verosimilitud las imágenes cariocas, neoyorquinas, parisienses o napolitanas?” (p. 192). El autor resalta la emergencia de dos claves “crudas” de tratamiento de la ciudad en el cine marginal, las de Candeias y Sganzerla. Pero es a inicios de los años 2000, para Machado, que surge una nueva posibilidad, justamente en el trabajo de directores como Sérgio Bianchi y Beto Brant. El trabajo de estos, especialmente *Cronicamente inviável* (2000) y *O invasor* (2002), prenuncia las películas que emergen al final del siglo XX e inicios del XXI y que privilegian el tratamiento de la periferia paulistana: “Polarizada por la fuerza de su periferia desvalida, la nueva São Paulo multifacética parece valerse de una interrogación básica sobre lo casi nada que sobró de su espacio público, la pulverización de aquella Canaán de oportunidades para la formación de un futuro ciudadano. Promesa de ciudadanía, más que nunca: se busca, viva o muerta” (p. 196).

De hecho, a finales de los años 90 e inicios del nuevo milenio, el tema “cine y ciudad” vuelve a aflorar, ahora en medio de una redefinición de

registros que viene generando exacerbadas polémicas entre técnicos, políticos y artistas-realizadores. Volviendo al inicio del proyecto y a las ideas de interlocución y de políticas de representación, vemos que, al asistir y debatir una película con públicos diferentes, la película asume múltiples significados, colocando cuestiones interesantes para la crítica. Esas experiencias ayudan a pensar horizontes de significados posibles a partir de la tesitura de cada película, que son movilizados de manera diferente según la experiencia social que la película expresa y aquella del público.

El mapeo de este espectro de significados posibles, enraizados en la experiencia social contemporánea, puede potencializar el análisis fílmico haciendo explícitas con mayor sensibilidad las tensiones en juego. Buscamos complejizar el análisis de sentido que adquieren las películas, considerando estas interlocuciones con distintos actores sociales, localizándolos en el interior de las tensiones políticas con las cuales se debaten y a partir de las cuales forjan significados históricos. Los proyectos fílmicos o televisivos contemporáneos parecen ser más interesantes cuanto con mayor fineza se colocan en este juego de tensiones.

Los debates que provocó el proyecto sugieren la hipótesis de que la vertiente periférica del cine paulistano contemporáneo funciona como catalizadora de la disputa por el control de la representación, involucrando segmentos amplios de la sociedad. En la vertiente “películas de periferia”, debates semejantes se multiplican en intensos trabajos de exhibición y realización. Los patrones estéticos adoptados presentan soluciones diferentes para el desafío de superar la imagen estereotipada y proponer comprensiones del mundo más complejas. Soluciones efectivas harán avanzar el problema a nuevos niveles en una discusión que es al mismo tiempo política y estética. Innumerables proyectos buscan formas innovadoras, capaces de destruir estereotipos que refuerzan discriminaciones establecidas en sinergia con las nuevas formas de organizar el espacio de la ciudad. Por ahora, las películas *de* la periferia circulan de manera limitada y las películas *sobre* la periferia circulan poco en ella. Formas efectivas de expresar la complejidad y la diversidad de la metrópoli paulista piden redes de producción y distribución que avancen más en el sentido de incorporar la diversidad social, como lo propusieron *O invasor* y *Antônia*, cada cual con sus osadías e limitaciones.

Bibliografia

- Amaral, T. (2002). "A construção do filme, segundo o diretor Fernando Meirelles". *Trópico*. Disponible en <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>
- Appadurai, A. (1990). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bentes, I. (2003). "The Sertao and the favela in contemporary Brazilian film". En *The new Brazilian cinema*, L. Nagib (org.): 121-138. Londres: I. B. Tauris.
- Bentes, I. (2007). "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: Estética e cosmética da fome". *Alceu*, Vol. 8, Nº 15: 242-255.
- Gunning, T. (1986). "The cinema of attraction[s]". *Wide Angle*, Nº 8: 63-70.
- Hamburger, E. (2008). "Da política e da poética de certas formas audiovisuais". Tesis de libre docencia, Escuela de Comunicación y Artes, Universidad de São Paulo.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity*. Oxford y Malden, MA: Blackwell.
- Holston, J. (2008). *Insurgent citizenship: Disjunctions of democracy and modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- Kehl, M. (1999). "Radicais, Raciais, Racionais: A grande fratria do rap na periferia de São Paulo". *São Paulo em Perspectiva*, Nº 13 (3): 95-106.
- Machado Jr., R. (2008). "Plano em grande angular de uma São Paulo fugidia". *Comunicação e Informação*, Vol. 1 (2): 192-196.
- Nagib, L. (2007). *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Schwartz, V. y L. Charney (1995). *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Stucker, A. (2009). "A periferia nos seriados televisivos *Cidade dos Homens e Antonia*". Disertación de Masterado, Programa de Post-graduación en Ciencias de la Comunicación, Escuela de Comunicación y Artes, Universidad de São Paulo.

- Torres, H., R. Bichir y T. Pavez (2006). "Uma pobreza diferente". *Novos Estudos CEBRAP*, N° 74: 17-22.
- Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, I. (2006a). "São Paulo no cinema: Expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago". *Sinopse*, N° 11, Año VIII: 18-25.
- Xavier, I. (2006b). "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento". *Novos Estudos CEBRAP*, N° 75: 139-155.