



**ACTAS**

**IV CONGRESO INTERNACIONAL  
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E  
HIBRIDACIONES  
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES  
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

**4, 5 y 6 de mayo**

**Universitat Jaume I, Castellón  
2011**

Iván Bort Gual  
Shaila García Catalán  
Marta Martín Núñez  
(editores)

**ISBN: 978-84-87510-57-1**

Ediciones de las Ciencias  
Sociales de Madrid

# Discursos emergentes e imaginarios sociales Brasil como paradigma de una concepción híbrida

**FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN<sup>1</sup>**  
UNIVERSITAT JAUME I

---

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

La estancia en Brasil, en Agosto de 2010, fue financiada por la convocatoria anual de la CONSELLERIA D'EDUCACIÓ de la GENERALITAT VALENCIANA con código BEST/2010/80 para la investigación “Sociedades emergentes e hibridación de recursos en los discursos audiovisuales contemporáneos: Brasil como paradigma”

## 1. Introducción

En los últimos años, el cine brasileño ha retomado una línea ascendente en las producciones cinematográficas, ya no solo vinculadas a los centros habituales (Rio de Janeiro y São Paulo) sino a otras zonas del país. La tradición del *Cinema Novo* pesa sobremanera sobre el cine actual brasileño, a lo que hay que unir la incorporación reciente de la multinacional Globo al terreno de la producción cinematográfica, con la consiguiente repercusión en los tipos de discurso y calidad,

la hibridación, en todos los sentidos, no es solamente una característica sino que debe establecerse como hecho y rasgo diferencial en el cine brasileño y en la sociedad en que se inscribe

amén de las cuestiones de carácter ideológico y los acuerdos de ésta con las distribuidoras americanas, que tienen el monopolio práctico de la exhibición en Brasil. En todo ello no puede quedar al margen la construcción de imaginarios y la repercusión de estos sobre los discursos más recientes. Elementos como la violencia o la utilización de estéticas vinculadas a la mostración documental, hacen que el cine brasileño actual sea un *work in progress* cuya opción de futuro aún es una incógnita, pero deja intuir perspectivas muy positivas.

Se intenta en las páginas que siguen sentar las bases de un estudio que permita vincular las estéticas, entendidas como concepciones formales del nuevo cine brasileño, con la idiosincrasia y los imaginarios que se pueden detectar a nivel

social, para comprobar si algo está cambiando y si las posibilidades de un discurso emergente tienden a habilitarse de cara al futuro (hoy tan incierto para Occidente en todos los sentidos). Pero antes de proceder a semejante ejercicio de invasión de un territorio que a todas luces no nos corresponde —habrán de ser siempre los investigadores y teóricos brasileños quienes lideren tales estudios—, quisiéramos formular humildemente una petición de disculpas por semejante intromisión que, entiéndase bien, solamente tiene como objeto establecer una mirada externa cargada con la inequívoca subjetividad de la concepción europea, muchas veces poco consciente de las realidades que se gestan en otras latitudes. Tal mirada puede ser equivocada y parcial, pero está cargada de amor y admiración por un continente del que tenemos mucho que aprender desde este mal llamado *primer mundo* (extrapolamos, pues, a toda Latinoamérica)

Para acercarnos al cine brasileño más reciente (manejamos datos del último decenio, aproximadamente desde 1995-1996 hasta 2007-2008), hemos recopilado diferentes informaciones procedentes de instituciones oficiales y privadas, hemos elaborado una relación de títulos producidos en Brasil, y hemos visionado una treintena de ellos. No es este un *corpus* cualitativo excesivo, pero entendemos que nuestro trabajo tiene un marcado carácter introductorio y solamente pretende abrir vías de profundización posterior. Otra decisión que hay que constatar es la de que nos hemos posicionado en películas de ficción, dejando de lado cortometrajes y documentales, cuya producción es muy amplia. El cine de ficción es el que mejor se hace eco de las idiosincrasias y los imaginarios sociales, bien mostrándolos,

bien intentado ocultarlos o tergiversarlos (ya sabemos que la ocultación es a todas luces inviable y a través de ella emerge casi siempre un subtexto esencial para comprender la concepción de vida y de mundo de quienes producen los discursos o se responsabilizan de ellos).

Así pues, aun declarándonos abiertamente opuestos a la concepción meramente empírica de las investigaciones —hoy tan en boga—, nos vemos obligados a centrar de entrada algunos de los datos que hemos podido obtener y/o construir, dándoles el valor de “punto de partida” y nunca de llegada. Necesitamos situarnos en un contexto tan complejo como el brasileño desde una perspectiva historiográfica vinculada a lo cinematográfico y a lo social.

### 1.1 Algunos datos en cifras

Si observamos el siguiente gráfico,

Evolución de la participación del cine nacional en el mercado 1990-2002

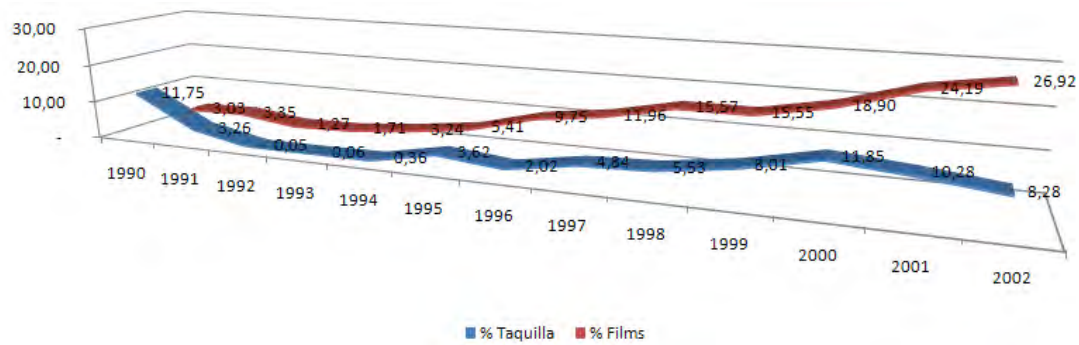
| Ano    | Nº de Salas | Público Total | Público Nacional | Público Estrangeiro | % De Ingresos Nacionales | Lançamentos Nacionais | Lançamentos Estrangeiros | Taxa de Lançamentos Nacional / Estrangeiro * |
|--------|-------------|---------------|------------------|---------------------|--------------------------|-----------------------|--------------------------|--|
| 1990   | 1.488       | 95.101.000    | 10.000.000       | 85.101.000          | 11,75                    | 7                     | 231                      | 3,03   |
| 1991   | 1.511       | 95.093.000    | 3.000.000        | 92.093.000          | 3,26                     | 8                     | 239                      | 3,35   |
| 1992   | 1.400       | 75.000.000    | 36.113           | 74.963.887          | 0,05                     | 3                     | 237                      | 1,27   |
| 1993   | 1.250       | 70.000.000    | 45.457           | 69.954.543          | 0,06                     | 4                     | 234                      | 1,71   |
| 1994   | 1.289       | 75.000.000    | 271.454          | 74.728.546          | 0,36                     | 7                     | 216                      | 3,24   |
| 1995   | 1.335       | 85.000.000    | 2.966.239        | 82.033.761          | 3,62                     | 12                    | 222                      | 5,41   |
| 1996   | 1.365       | 62.000.000    | 1.227.220        | 60.772.780          | 2,02                     | 23                    | 236                      | 9,75   |
| 1997   | 1.075       | 52.000.000    | 2.401.959        | 49.598.041          | 4,84                     | 22                    | 184                      | 11,96  |
| 1998   | 1.300       | 70.000.000    | 3.606.279        | 66.391.721          | 5,53                     | 26                    | 167                      | 15,57  |
| 1999   | 1.400       | 69.954.396    | 5.187.758        | 64.766.638          | 8,01                     | 31                    | 200                      | 15,55  |
| 2000   | 1.480       | 68.044.654    | 7.207.654        | 60.837.000          | 11,85                    | 24                    | 127                      | 18,90  |
| 2001   | 1.620       | 74.884.491    | 6.978.717        | 67.905.774          | 10,28                    | 30                    | 124                      | 24,19  |
| 2002** | 1.650       | 85.000.000    | 6.500.000        | 78.500.000          | 8,28                     | 35                    | 130                      | 26,92  |

Fonte: Secretaria do Audiovisual e Filme B ([www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br) - empresa especializada em dados do cinema)

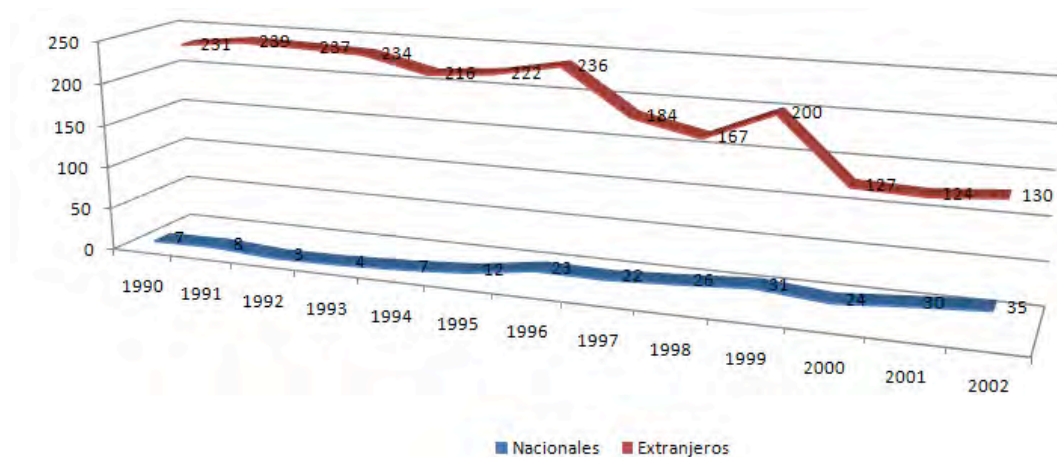
(\*) A taxa de lançamentos equivale ao percentual de filmes brasileiros lançados sobre o de filmes estrangeiros em território nacional.

(\*\*) Até outubro de 2002

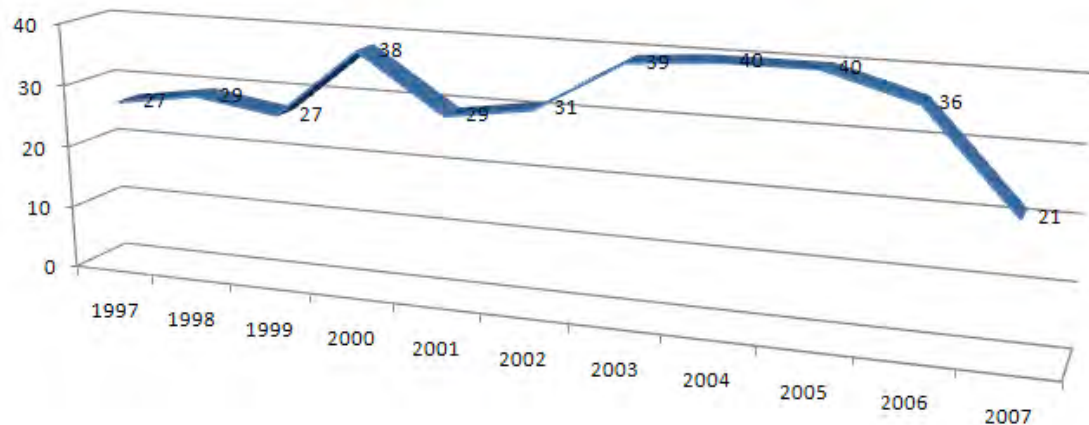
vemos que hay una evolución constante del porcentaje de películas brasileñas en las pantallas del mercado interior, pese a que las cifras no lleven a una rentabilidad económica del mismo cariz. Y estas cifras llegan solamente hasta 2002, por lo que, con el afianzamiento de la política de protección al cine, mejoran en los años siguientes (los gráficos próximos son elaboración propia, salvo indicación en contrario).



Otro tanto acontece con la evolución de películas brasileñas y extranjeras estrenadas. En este caso, hay un descenso de las extranjeras y un ascenso paulatino de las nacionales, aunque aquí se detecta bien cómo existe mucho material producido que no llega a estrenarse en pantallas comerciales del país.



En el trabajo recopilatorio previo que hemos venido desarrollando, hemos controlado un total de 357 films de ficción, producidos entre el año 1996 y 2007, ambos inclusive. La simple puesta en relación de los estrenados entre 1997 y 2002, con los producidos, pese a los desfases que puedan darse por errores de adjudicación temporal, inevitables al utilizar bases de datos diferentes, indica la evidente cifra menor de estrenados —en líneas generales—, y eso teniendo en cuenta que solamente hablamos de películas de ficción, cuando la estadística de estrenados es global. Con todo, la evolución de producciones es claramente positiva, puesto que la caída en los dos últimos años obedece fundamentalmente a la falta de relación temporal entre producción y exhibición:

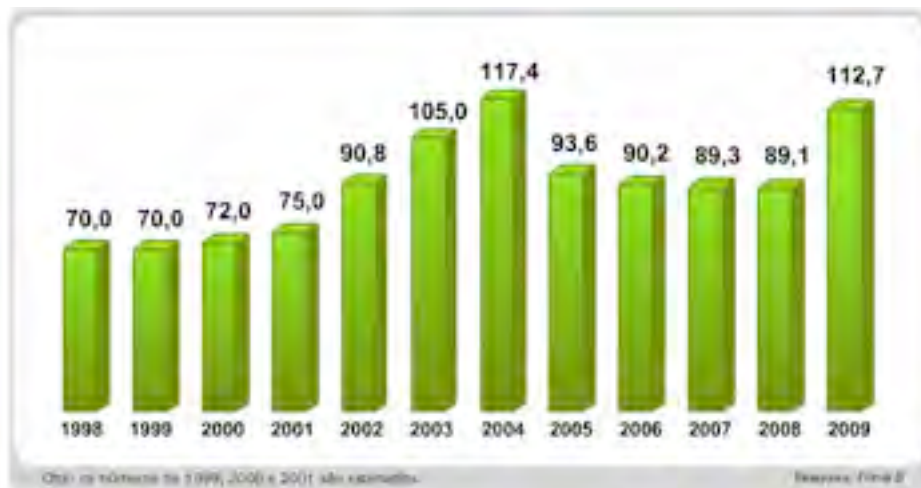


Los gráficos siguientes muestran con claridad esta tendencia y delatan la dependencia de la comercialización brasileña de las multinacionales americanas, que gestionan con avidez el mercado en todos sus sectores (www.filmeb.com.br, consulta realizada el 24-01-2011).

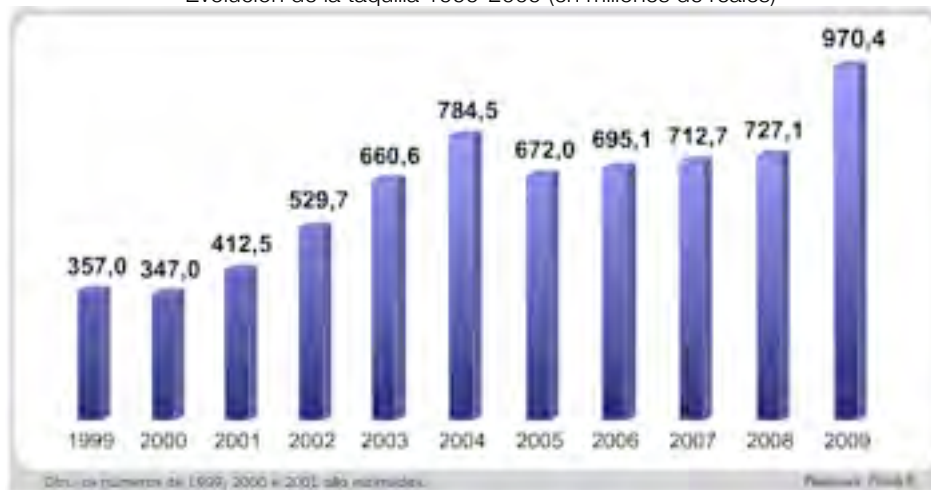
Ranking de películas nacionales 1995-2009 (por público)

| Ranking | Título                     | Distribuidora | Año  | Público total | Recaudo total (R\$) |
|---------|----------------------------|---------------|------|---------------|---------------------|
| 1       | SE EU FOSSE VOCÊ 2         | FOX           | 2009 | 6.137.348     | 59.543.886,00       |
| 2       | DIOS FILHOS DE FRANCISCO   | SONY          | 2005 | 5.319.677     | 36.728.278,00       |
| 3       | CARANDELU                  | SONY          | 2003 | 4.693.653     | 29.623.481,00       |
| 4       | SE EU FOSSE VOCÊ           | FOX           | 2008 | 3.644.955     | 28.916.137,00       |
| 5       | CAZUZA: O TEMPO NÃO PARA   | SONY          | 2004 | 3.082.572     | 21.230.606,00       |
| 6       | A MULHER INVISÍVEL         | WARNER        | 2004 | 2.353.136     | 20.498.576,00       |
| 7       | TROPA DE ELITE             | UNIVERSAL     | 2007 | 2.421.295     | 20.422.567,00       |
| 8       | DILGA                      | LUMIÈRE       | 2004 | 3.078.830     | 20.375.397,00       |
| 9       | LISELA E O PRISIONEIRO     | FOX           | 2003 | 3.174.643     | 19.915.933,00       |
| 10      | OS NORMAIS                 | LUMIÈRE       | 2003 | 2.996.467     | 19.874.866,00       |
| 11      | CIDADE DE DEUS             | LUMIÈRE       | 2002 | 3.370.871     | 19.066.987,00       |
| 12      | OS NORMAIS 2               | IMAGEM        | 2009 | 2.177.657     | 18.925.851,00       |
| 13      | MEU NOME NÃO É JOHNNY      | DTI/SONY      | 2008 | 2.115.331     | 18.368.978,00       |
| 14      | DIVÁ                       | DOWNTOWN      | 2009 | 1.851.341     | 16.486.409,00       |
| 15      | SEXO, AMOR E TRAIÇÃO       | FOX           | 2004 | 2.219.423     | 15.775.132,00       |
| 16      | A GRANDE FAMÍLIA - O FILME | EUROPA/MAM    | 2007 | 2.025.576     | 15.482.240,00       |
| 17      | MARIA, A MÃE DO FILHO...   | SONY          | 2003 | 2.330.873     | 12.842.686,00       |
| 18      | XUXA E OS DUENDES          | WARNER        | 2001 | 2.657.091     | 11.691.200,00       |
| 19      | XUXA ABRACADABRA           | WARNER        | 2003 | 2.214.481     | 11.677.129,00       |
| 20      | O AUTO DA COMPADEIDA       | SONY          | 2000 | 2.157.166     | 11.436.994,00       |

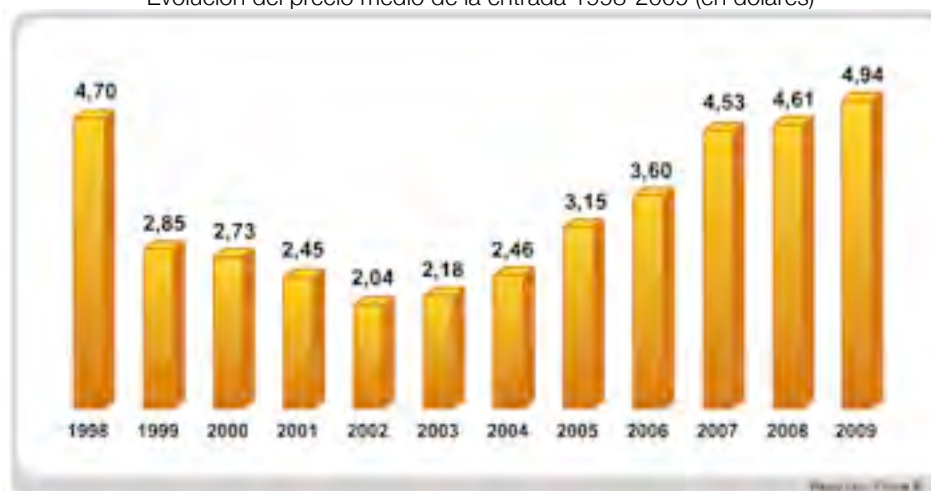
Evolución del público total 1999-2009 (en millones)



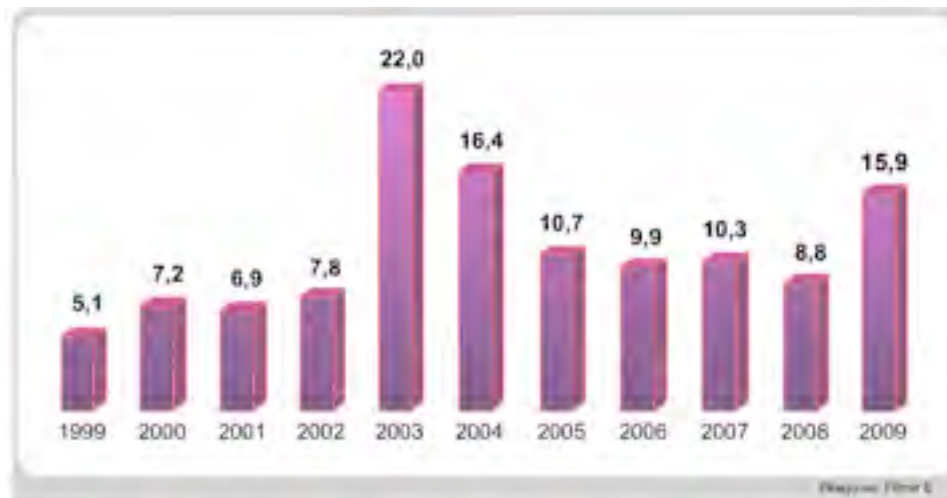
Evolución de la taquilla 1999-2009 (en millones de reales)



Evolución del precio medio de la entrada 1998-2009 (en dólares)



Evolución del público de películas nacionales 1999-2009 (en millones)



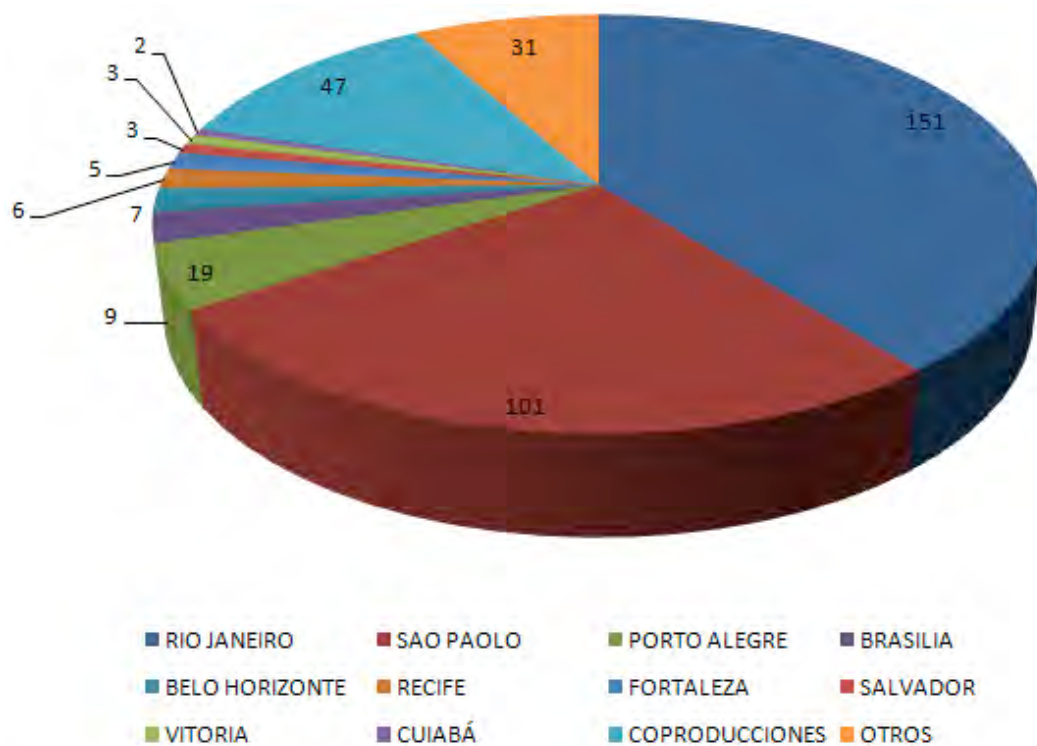
Evolución del *market share* del film nacional 1995-2009



Con independencia de lo anterior, que permite establecer una curva ascendente en la respuesta del público brasileño a su cine autóctono, hay un importante *pico* en el 2003-2004, que se refleja también en el descenso del precio de las entradas, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

Otro elemento de interés, que conviene no dejar de lado, es el hecho de que exactamente un tercio de los films controlados en este trabajo son adaptaciones de obras literarias, sean novelas o relatos cortos (concretamente, 128 títulos sobre 384). Pero, finalmente, hay otra cuestión nada despreciable, que es la procedencia-ubicación de las producciones:





Como puede verse, el grueso de la producción se concentra en São Paulo y Rio de Janeiro, lo cual se acrecienta si tenemos en cuenta que en las coproducciones también intervienen estos dos polos cinematográficos. Y otro dato nada despreciable: en el periodo de tiempo examinado, 77 directores han realizado dos o más películas, hasta totalizar 195, lo cual implica una cierta continuidad en su tarea profesional.

Resumamos aquí, antes de proseguir, los aspectos esenciales a retener:

- Ascenso paulatino y mantenido de la repuesta del público a las películas brasileñas (a considerar el hecho notable del descenso de las extranjeras).
- Ascenso regular de la producción propia.
- Control del mercado (comercialización) por parte de las multinacionales norteamericanas.
- Quiebra de tendencia en el periodo 2003-2004.
- Alto porcentaje de películas basadas en relatos literarios previos (33%)

Producciones radicadas mayoritariamente en São Paulo y Rio de Janeiro, con carácter de cierta exclusividad.

## 2. Una base de historiografía, cine y sociedad

No disponemos del espacio necesario para hacer aquí un recorrido histórico por la construcción social de un país tan complejo como Brasil, y tampoco es el objeto de este trabajo; sin embargo, algunos datos sociales y culturales son importantes para establecer los precedentes y herencias de una sociedad que se autodefine mediante procesos de hibridación de todo tipo, no siendo los menores aquellos

que se refieren a los aspectos raciales o políticos. Tomemos como punto de partida algunas informaciones relevantes:

- La independencia de Brasil tiene lugar en 1822, cuando se constituye un régimen de monarquía representativa a través de la figura de un emperador.
- Cuatro millones de esclavos habían sido transportados a Brasil durante la colonización. En 1850 se declara ilegal el tráfico de esclavos y en 1888 se hace lo mismo con la esclavitud. Por tanto, estas son fechas muy relevantes en la historia del país.
- En el momento de la descolonización, la población es de cuatro millones de habitantes, de los cuales ochocientos mil son indígenas y un millón esclavos africanos. El resto procede de la metrópoli o es resultado de mezclas (voluntarias o no).
- En 1891 se promulga la Constitución Republicana (*República Velha*), que supone un cambio político importante y cuya vigencia se mantiene hasta 1930.
- A partir de la eliminación de la esclavitud, la inmigración es incentivada. En un censo del año 2000 se destaca que hay un 52% de población blanca (sur y sudeste), 9% de población negra (nordeste y sudeste) y 39% de población mulata, más o menos de color (nordeste y norte)
- En 1920 está alfabetizada el 24% de la población. Los que estudian en la Universidad lo hacen en Coimbra porque Portugal no construyó universidades en Brasil. El fuerte patriarcado no tiene interés por la educación.
- En 1930, tras un movimiento revolucionario, apoyado por los “tenientes” del ejército, asume la presidencia Getulio Vargas, un civil. Hay que considerar la excepcionalidad de un golpe militar no protagonizado por los rangos superiores, que propició la modernización al acabar con las oligarquías del país ligadas al café y con las bases sobre la que se asentaba la *República Velha*. Precisamente, el propio Getulio Vargas, tras diversas vicisitudes e intentonas de todo signo, se proclama dictador, a partir de un nuevo golpe de estado, e instaura el llamado *Estado Novo*, que abarca un periodo extenso, de 1937 a 1945, con un marcado carácter populista.
- A partir del año 1945, y hasta 1964, el estatuto político del país es denominado *República Nova*, dotada de una nueva constitución en 1946 y con elecciones democráticas que llevan de nuevo a la presidencia a Getulio Vargas (1950-1954), y después a Juscelino Kubitschek (1956-1960), Jânio Quadros (1961) y João Goulart (1961-1964). Este último gobierno democrático, que impulsa reformas sociales y económicas de grueso calado, es finalmente derrocado en 1964 por un nuevo golpe militar (apoyado, ¡cómo no!, por la CIA).
- La dictadura militar se extiende en el tiempo hasta 1985, con un primer periodo relativamente suave, pero posteriormente con una férrea y sangrienta represión que colapsa la sociedad brasileña y tiene como consecuencia más visible la aparición de la guerrilla, vinculada a los partidos políticos de izquierda, prohibidos por el régimen.
- Finalmente, en 1985, se instaura la *Nova Republica*, de carácter democrático, que dura hasta nuestros días. Han sido sus presidentes más representativos José Sarney (1985-1989), Fernando Collor de Melo (1989-1992), Itamar Franco (1992-1994), Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) y Luis Inácio Lula da Silva (2002-2010). Actualmente, en línea continuadora con Lula da Silva, ha ganado las últimas elecciones Dilma Rousseff. Es un amplio periodo democrático, pero no exento de

corruptelas, uno de los problemas básicos del país, y servilismos (antes del Lula, al amigo americano y al poder de los media, esencialmente de la Red Globo, que conserva su influencia prácticamente intacta)

Como puede comprobarse, la sociedad brasileña ha vivido periodos extensos de regímenes dictatoriales y ha tenido también momentos de explosión cultural, sobre todo en la década de los sesenta, incluso una vez tomado el poder por la Junta Militar, ya que, en una primera etapa, la política de desarrollismo y modernización del país iniciada por Vargas se mantuvo. Si a esto unimos los cruces raciales y los desplazamientos de población hacia los grandes centros metropolitanos (Rio de Janeiro y São Paulo, fundamentalmente), podemos establecer que la hibridación, en todos los sentidos, no es solamente una característica sino que debe establecerse como hecho y rasgo diferencial.

Y hemos de añadir un factor pocas veces considerado: la *mente colonizada*, entendida como barrera y freno. Para García dos Santos (2003: 57) «La mente colonizada abomina del pasado, especialmente del pasado no colonizado de los pueblos indígenas; pero además, la obsesión de estar fuera del tiempo le impide reconocer lo que es válido en la tradición, pues está siempre partiendo de aquello que falta, y no de lo que realmente existe. Lo ojos colonizados no pueden ver valor alguno en el país —principalmente el valor de su biodiversidad y de su sociodiversidad—. En cierto sentido, Brasil todavía está pendiente de ser descubierto o redescubierto... por lo brasileños y, sobre todo, por una élite que parece no saber donde está».

Si esto ocurre en el nivel social, no es menos lo que acontece en el cultural con la cadena de actividades artísticas que se desarrollan esencialmente en Rio de Janeiro y São Paulo a partir de los años 50 y hasta el comienzo de la década de los 70. La colaboración entre teatro y cine es manifiesta. Mauricio Reinaldo Gonçalves, en el artículo “Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade”, hace un recorrido sobre la puesta en marcha en São Paulo de la Sociedad Productora Vera Cruz, a cuyo frente estuvo un tiempo Alberto Cavalcanti, procedente de experiencias en Europa, y que, por influencia de la burguesía, pretendía un cine menos volcado al estatus hollywoodiense y más a la europea, experimental, vanguardista, intelectual, hasta un cierto punto. Lo más interesante del texto es la nota que aporta sobre la confluencia de la creación del Museo de Arte de São Paulo, en 1947; el TBC (Teatro Brasileño de Comedia) y el MAM (museo de arte moderno) en 1948; la Filmoteca en 1949, y la Bienal de Artes de São Paulo, en 1951. Esos años son ejemplo de un intento de la burguesía por poner en marcha un tipo de actividades culturales más vinculadas con las concepciones europeas que con las americanas.

Con estos precedentes, hay que destacar la aparición de una serie de nombres relevantes en el terreno cinematográfico que, a partir de los años cincuenta y esencialmente en los sesenta, suponen un revulsivo y una orientación diferenciada de la producción nacional: Roberto Faria, Gaubrer Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Leon Hirszman, y otros. Con ellos llega lo que se conocería como *Cinema Novo* y, sobre todo, el manifiesto teórico que publica en 1965 Gaubrer Rocha con el título *La estética del hambre*, donde se sientan las bases de un cine diferenciado, radicalmente basado en las raíces culturales autóctonas y realizado con escasos medios financieros. Más tarde, en 1969, la creación de *Embrafilme* por parte del Gobierno, en un

intento de potenciar la industria, pero, al mismo tiempo, controlar y censurar, supone otro factor nada desdeñable en el desarrollo de la cinematografía brasileña. Ahora bien, como muy bien señala Ismail Xavier (2001), la mirada centrada en la perspectiva del *Cinema Novo*, como momento histórico álgido de un cine diferenciado y propio, no debe dejar de lado la contrapropuesta que supuso en los años 70 el *Cine Marginal*, que acusaba a los directores del *Cinema Novo* de plantear su visión desde posiciones vinculadas a la burguesía, aunque solamente fuera por su procedencia social (y, de hecho, esta es una de las grandes contradicciones que atraviesan a muchos de los autores de este movimiento). Para Xavier, al detenerse en aquellos días, el proceso que hizo posible ambos movimientos tiene en sí mismo una gran unidad; fue, sin duda, el periodo estético e intelectualmente más denso del cine brasileño. Las polémicas de la época edificaron lo que hoy se percibe como un movimiento plural de estilos e ideas que, siguiendo el ejemplo de otras cinematografías, produjo en Brasil la convergencia entre la “política de los autores”, los films de bajo presupuesto y la renovación del lenguaje, trazos todos ellos de la modernidad cinematográfica en oposición a la industria hegemónica (2001: 14).

El *Cine Marginal*, más radicalizado que el *Cinema Novo*, se hizo cargo de representar la experiencia de los vencidos (no podemos olvidar que se lleva a cabo en plena dictadura militar y en uno de sus momentos más voraces) y tematiza el colapso de los argumentos heredados del clasicismo (algo que hoy en día etiquetaríamos como rasgos de la posmodernidad). Tanto un movimiento como otro vinieron a dar pábulo, con estilos diferentes, a los interrogantes que llegaban en la época de las posiciones de la Tropicalia. Sin embargo, la generación del *Cine Marginal* no reivindicaba la continuación o representación de mandato popular alguno, no escenificaba una “comunidad imaginada” de nación de la que se hiciera portavoz. La tónica dominante fue la de errar a través de un espacio que se constituía en “infierno”, insertándose en una historia que

La identidad,  
*individual o colectiva,*  
puede ser entendida  
como la  
representación  
interiorizada que nos  
hacemos de nosotros  
mismos, que nos  
orienta respecto a  
nuestro lugar en el  
mundo y en las  
relaciones sociales y  
que depende de las  
relaciones de poder  
que la  
sobredeterminan  
para caracterizarse.  
Pero la identidad no  
es inmutable, ya que  
es ella misma el  
espacio de la  
alteridad

era, de por sí, violenta y corrosiva (2001: 33)

Precisamente, con la llegada y consolidación de la democracia (oficialmente, la dictadura acaba en 1988), se produce un colapso de este tipo de cine (años 1989-1990) que ya se viene intuyendo en la década de los 80 porque hay cada vez más rechazo a estrategias estéticas propias de la modernidad y una mayor alianza con las formas de representar hegemónicas. En la década de los 90 hay mucha diversidad; las nuevas leyes de financiación provocan la aparición de más títulos, pero también su acomodación a los modelos discursivos hegemónicos.

Así pues, la *estética de la basura (do lixo)* con la que se corresponde el *Cine Marginal* es una radicalización de la *estética del hambre* propuesta por Gaubrer Rocha, y un rechazo a la reconciliación con los valores dominantes de producción en el mercado. De ella resultan films que, por término medio, tal vez sean muy específicos en sus contenidos y pobres en su estética, síntomas de una época, pero con una atmósfera exasperada también se engendra una poética más densa, en la que la agresividad y la ironía más elaborada se articulan en un metacine más riguroso (2001: 77)

Tales precedentes y su vinculación, tal vez por la propia escasez de medios, a propuestas discursivas muy cercanas a las técnicas documentales, reflejan contenidos y formas que se entroncan con el imaginario social directamente: violencia y sexo en los argumentos, tienen su doble en propuestas estéticas rompedoras, con mucho uso de la cámara en mano y protagonismo espacial de los entornos correspondientes a las clases menos favorecidas. Si bien el cine más reciente —desde la perspectiva industrial— intenta dejarse arrastrar por los modelos dominantes, la herencia del *Cinema Novo* y del *Cine Marginal* pesa con fuerza en muchos de los realizadores actuales y en gran parte de la cultura mediática del Brasil más renovador.

### 3. El cine más reciente: contexto.

La identidad, *individual* o *colectiva*, puede ser entendida como la representación interiorizada que nos hacemos de nosotros mismos, que nos orienta respecto a nuestro lugar en el mundo y en las relaciones sociales y que depende de las relaciones de poder que la sobredeterminan para caracterizarse. Pero la identidad no es inmutable, ya que es ella misma el espacio de la alteridad. Se transforma, principalmente ante factores culturales y políticos, porque no está forjada solamente por aquello que está social y culturalmente determinado, sino también por lo que tiene de indeterminado, como el flujo libre y abierto de los eventos del mundo que provocan los cambios. Es precisamente en ese espacio entre lo determinado y lo indeterminado que las identidades pueden ser modificadas, ya que es el lugar de las diferencia y sin *diferencia* no puede haber identidades (Castro Oliveira, 2002: 67, haciendo referencia a M. Sodré)

La etapa que comienza en 1994 se ha dado en llamar la del Renacimiento del Cine Brasileño (la *Retomada*). Se produce gracias a la Ley del Audiovisual de 1993. De los dos largometrajes estrenados en 1992 se pasa a realizar alrededor de doscientos entre 1994 y 2000. Las leyes de mecenazgo cultural promovidas por Fernando Henrique Cardoso dan frutos cuantitativos, pero, ¿los dan desde el punto de vista cualitativo? Lo cierto es que el sistema de financiación puesto en marcha por la Ley Audiovisual no estimula la comercialización de las películas producidas

con su ayuda y esto impide la capitalización de las empresas de producción. Lucía Nagib (2003) coordina en su libro a una serie de autores que intentan responder desde diversas ópticas a las incógnitas que plantea el cine brasileño contemporáneo, sin olvidar sus etapas pasadas. En realidad, se puede decir que la mayoría de las películas recientes mantienen un fuerte vínculo histórico con las películas del pasado y comparten con ellas una serie de características y tendencias que intentaremos, cuando menos, sacar a la luz en estas páginas.

Para Carlos Diegues el problema del cine brasileño no es la producción, ya revitalizada por las sucesivas medidas de fomento al mecenazgo que se han ido poniendo en marcha desde la etapa de Cardoso, sino la distribución. Los mecanismos de comercialización están en manos de las multinacionales y, además, el espectador brasileño solamente tiene acceso al cine en las grandes ciudades. A esto hay que añadir un hecho insólito: el cine y la televisión no estaban vinculados, hasta hace muy poco, en Brasil; la televisión era autosuficiente en la confección de su parrilla (tanto documental como de ficción). El procedimiento generalizado en casi todo el mundo de películas que son producidas por televisión y luego exhibidas en ella, no se ha puesto en vigor en Brasil, y la potencia de la Red Globo, autosuficiente, se ha mantenido al margen de la producción cinematográfica hasta hace relativamente muy pocos años (otra cosa es, como veremos, qué tipo de calidades promueve)

Dice Carlos Diegues que después de haber sido transformado el cine en una actividad de ocio típica de clase media, el espectáculo cinematográfico ha sido subsumido por la cultura “centro comercial” en Brasil. Está dirigido precisamente al sector de la población que, alimentada por los sueños y las fantasías de un “primer mundo” hipotético, se niega a reconocer o tomar parte en las realidades de lo que debiera importarles. También tiene dificultades para aceptar su identidad cultural brasileña, un prerrequisito para la comprensión de cualquier material audiovisual producido en el país por la industria nacional.

Este problema de una carencia en el establecimiento de imaginarios de autorreconocimiento, se arrastra como “mala conciencia”, ya presente en la época del *Cinema Novo*, que heredaba el concepto de cultura antropofágica (en este caso cine), muy de los años 20, procedente de la vanguardia literaria y algunas vetas del tropicalismo. Lo cual nos permite establecer, de acuerdo con Bernardet, que las propuestas de Gaubrer Rocha sobre una estética de la violencia que busca violar los sentidos del espectador y sus pensamientos, destruir tópicos sociológicos, políticos y de comportamiento frente a la miseria, creando una especie de apocalipsis estético, se han estrellado con lo acomodaticio del cine de fin de siglo y primeros años del siglo XXI: la miseria, salvo excepciones, cada vez se representa más como algo rentable desde una perspectiva de “tipismo” o de “verosimilitud” (naturalización) y frente a ella no parece haber alternativas posibles.

Tanto Bernardet como Pessoa, en sus sendas aportaciones al libro coordinado por Nagib, coinciden en afirmar que la idealización de lo popular y la búsqueda de un lirismo en la adversidad y la pobreza es una marca hoy no sólo del cine brasileño, sino también de la música, la literatura y las telenovelas. Se trata de un fuerte “proyecto” simbólico o del mito mismo de la identidad nacional, según el cual los brasileños poseen un talento latente para la producción de una cultura originaria y su forma de ser. Así pues, la relación entre lo espectacular, la postura de la humildad y la representación de la cultura popular ocupa, históricamente, un papel

central en el cine brasileño. La fractura que divide las diferentes clases de la sociedad brasileña es un tema recurrente y se expresa en lo que podríamos llamar la “representación de lo popular”.

En el mismo texto, Ismail Xavier aborda la década de los 90 y establece una serie de elementos dominantes en el cine brasileño contemporáneo. Indica que en las películas se refleja un malestar general que proviene de la sociedad misma, y aparece representado en una colección de intentos fallidos en el desarrollo de relaciones de amor o de amistad. La pantalla se llena de gestos vacíos realizados por personajes resentidos.

La violencia, una de las constantes del cine brasileño a lo largo de su historia, junto al sexo, no surge de la búsqueda de la justicia, sino que proviene de la rutina profesional o, desde otro ángulo, de arrebatos de ira por parte de personajes frustrados que no se constituyen en portavoces de valores éticos, sino que exploran en sus incertidumbres hasta enredarse en acciones que van más allá de su control. Las películas brasileñas revelan también el estado actual de la sensibilidad social, mostrando su preocupación por aspectos humanos de comprensión del espacio y del tiempo inherentes al mundo de la alta tecnología. La molestia compartida por un nutrido grupo de personajes que tienen la mente puesta en el pasado y están obsesionados por planes a largo plazo de venganza y reflexiones agresivas, es una característica importante de una corriente del cine brasileño. A través de estas películas el resentimiento podría tomarse como un diagnóstico nacional.

El nuevo cine señala la ausencia de amor y amistad a través de la cual la vida privada se convierte en una pesadilla y la vida social en pura agresión, no sólo como una respuesta a la pobreza, sino como una respuesta al fracaso personal.

#### 4. El cine más reciente: texto

El trabajo sobre un pequeño *corpus* de películas (25), nos permitirá anclar esta serie de perspectivas y reflexiones previamente trazadas, sin óbice para que, posteriormente, con una sensible ampliación de materiales, podamos profundizar en nuestro estudio.

Por un lado, tenemos materiales que provienen de las experiencias recientes de producción de la Red Globo. Estas películas, por los acuerdos que esta empresa mantiene con las multinacionales, tienen garantizada una distribución amplia, pero, evidentemente, no son las que reflejan una mayor calidad, y, en casi todos los casos, tienen una factura muy televisiva (herencia de la experiencia en telenovelas), con buena fotografía pero “excesivamente limpia”, lo que les aporta una dimensión más cercana a lo falso que a lo verosímil. Es el caso de *A mulher invisível* (Cláudio Torres, 2009), comedia romántica tópica, típica y moralista; en otra medida, sucede algo similar con *Caixa 2* (Bruno Barreto, 2006), con un formato muy teatral que recuerda a las telenovelas, en espacios cerrados y con chistes fáciles (todo excesivamente previsible), lo que parece un contrasentido de la mano de un realizador tan experimentado como Barreto.

La Red Globo interviene también en otros dos de los títulos que hemos visionado, *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009) y *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008). El primero es un producto singular que pone en escena leyendas sobre la *Capoeira* y los tiempos de la primera época de liberación de la esclavitud (la acción

transcurre en 1924). Hacen en ella aparición ritos y bailes, vudú y dioses (Exu, Oxam, Oxirá...) de una cultura ancestral que tiene su raíz en la zona de Bahía (aunque la película es producción de São Paulo). Si resulta interesante su exotismo, la realización es bastante irregular y se abusa de la banda sonora musical, a veces con poco acierto. El caso del segundo título es muy diferente: es la primera producción que hemos visto de Globo que tiene una entidad más solvente; a pesar de que hay un cierto "tufillo" moralista, la visión del mundo de la clase media-alta y su vinculación con las drogas es bastante ilustrativa. A nivel de planificación, se intenta un producto de cierta calidad, que a veces se consigue. Aparecen las constantes de "visión documental", pero esta vez hay más calma en la cámara que en otros films contemporáneos. Este título se sitúa en la tónica de "buenas intenciones" y destaca esencialmente porque la realización está más cuidada que en otros casos, es más cinematográfica, y la trama deja de ser la de comedia para adentrarse en un territorio trágico y muy en el curso de los tiempos.

En segundo lugar, nos hemos enfrentado también a títulos irrelevantes de los que poca cosa cabe destacar y que parecen apuntar en la línea de un cine mimético de la serie B que está teniendo relativo éxito en Estados Unidos. Mencionamos, a modo de ejemplo, los productos más *gore*, *Mangue Negro* (Rodrigo Aragão, 2008), que incluye zombies, y *Embodiment of evil* (Jose Moica Marins, 2008), con una excelente fotografía que aboca tan solo en un pésimo film con algunos destellos mínimos en frases y actitudes morales, pero demasiada sangre sin justificación. También este tipo de cine puede entenderse como el signo de los tiempos, en cuanto a modas juveniles que buscan satisfacer extrañas pulsiones sádicas.

En tercer lugar, podemos mencionar algunos títulos vinculados a planteamientos claramente televisivos, como es el caso de *Bellini e a esfinge* (Roberto Santucci Filho, 2002), película absolutamente típica y tópica, con crímenes que se explican al final (y durante) a través de excesivos diálogos; parece un telefilm largo en el que lo único que resulta peculiar es el uso de los ambientes de droga y sexo en los barrios bajos, así como el emparejamiento entre el detective protagonista y una prostituta (personajes positivos ambos). Por otro lado, se presenta la relación de castas aisladas (la gran clase social, con doble moral, incluso al nivel de la homosexualidad del *pater familiae*) como algo real y factible, lo cual indica que se asume esa separación de clases extrema.

En una línea similar, como de teatro filmado, pero mucho más experimental, tenemos *Cleópatra* (Júlio Bressane, 2007) que lleva a cabo una curiosa puesta en escena con múltiples incursiones de sonidos fuera de campo o interpretativos, actuación escenificada de los personajes, utilización de decorados pintados, etc. Hay resonancias del Oliveira de *Palabra* y *Utopía* o de las películas más provocativas de João Cesar Monteiro. También experimental, mezcla de documental y ficción, tiene cierto interés *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009)

Hemos mencionado hasta aquí 9 películas y trabajamos sobre un *corpus* de 25. El resto tienen aspectos de interés y consideramos que el porcentaje de índice cualitativo es relevante, ya que no hemos establecido el *corpus* con criterios iniciales de calidad sino, sencillamente, de aleatoriedad. Así pues, un cuarto grupo de materiales son aquellos que nos permiten reflexionar sobre las características más complejas de un cine que se mueve hacia adelante y, en muchos casos, es terriblemente renovador. Nos ocuparemos de ellos a continuación y veremos qué



aspectos son lo suficientemente reiterativos como para poder establecer características diferenciadoras en el cine brasileño actual.

*A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007) tiene una cuidada puesta en escena, con un tono testimonial (no de tipo documental, aunque sí cae en ello en ocasiones) que está muy acorde con la idea de “mirar” lo que ocurre en el seno de una familia en descomposición. La acción se construye sobre elementos mínimos, a partir de sugerencias que no se explicitan. En este sentido, es una película de mucho interés, con desenmarcados y descentrados constantes y sin el uso de planos-contraplanos, que son sustituidos por cámaras en movimiento de seguimiento y constantes reencuadres. La función metafórica del microcosmos es aplicable con facilidad, aunque se utiliza con sutileza. Hay, además, multitud de elementos de enraizamiento popular (las pócimas y materiales para el amor, por ejemplo, o el concurso radiofónico, la superstición, etc.). No hay música de fondo y la imagen se encarga de transmitir las sensaciones que, en general, resultan bastante poderosas.

*Tropa de elite* (José Padilha, 2007) es una película que parece hacer la apología de la violencia y que juega al caos (tal como el entorno, se gestiona el film) Tramas argumentales con saltos que no tienen gran entidad, utilización de cámara en mano simulando documental, que sigue a las personas y sus conversaciones huyendo del contraplano. Esto es bastante correcto, desde un punto de vista formal, pero hay una especie de “adoración” por el cuerpo de élite honesto, en tanto se coloca a policías y traficantes en un mismo peso de la balanza. Por otro lado, la supuesta honestidad del cuerpo de élite lleva a la venganza y el asesinato también, sin que haya una posición moral al respecto, cuando sí la hay en relación a policías y traficantes. La voz narradora (*off* del policía protagonista, que se superpone incluso a los diálogos) es excesivamente evidente, apuntando pensamientos que se convierten en juicios morales y que hacen hasta cierto punto dogmática la película.

*Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) nos muestra un claro desequilibrio entre el artificio tecnológico (efectos, ralentizaciones, aceleraciones, congelaciones, 360°, efecto *mickeymousse*, etc...) y la narración de la historia de la favela. La violencia extrema está representada en ocasiones con espectacularidad también extrema, lo que le confiere una aureola de heroicidad. La discrepancia entre los planteamientos estéticos y la degradación de la historia, hace que el film resulte discursivamente fracasado, si bien no se pueden negar intenciones socializantes. Que haya un personaje capaz de escapar del caos entre la sangre y la muerte, liberando su vida al hacerse fotógrafo (Bernabé), apunta al final feliz (siempre entrecomillado) típico del cine hegemónico. Es un juego de “querer” y “no poder”. No es de extrañar la internacionalización inmediata de Meirelles a través de un efecto directo de estetización —que no estilización— de la violencia.

*Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) supone la presentación de un submundo de homosexualidad, represión (iglesias cristiana y evangélica) y decadencia en el seno de entornos de Recife (Bar, Pensión, casa de Kika Kanibal, matadero, etc.) Imágenes de transición de ciudad y de barrios marginales; personajes que miran a cámara (reforzamiento de la idea metafórica que fomenta el film). Recuerda a los ambientes extremos de Ripstein. A la vista de esta película ya podemos ir mencionando algunas cuestiones que se van repitiendo casi de continuo como estilemas:

- Tratamiento de los espacios y ambientes, hasta de los personajes, con un pretendido “tono documental”.
- Poca utilización del plano-contraplano y, en su lugar, uso de la cámara con *steady* o al hombro, que sigue a los personajes y presenta los ambientes en plan “testimonial”.
- Propuestas muy enraizadas en el desarrollo de la “historia”, con uso muy frecuente de las voces narrativas que, casi siempre, resultan demasiado evidentes.
- Sordidez y violencia implícita y explícita. Hay un cierto “goce” en ello.
- Utilización muy frecuente de planos cenitales que no siempre obedecen a cuestiones enunciativas.
- Presencia constante de las drogas, sin ningún término moralizante, con bastante naturalidad, sobre todo la marihuana.
- Excesivo recreamiento en escenas de transición: desplazamientos en coche, teléfono, por la calle, etc.

Por lo que respecta a *Amarelo Manga*, el conjunto tiene interés.

*Arido Movie* (Lírio Ferreira, 2006) tiene algunos elementos de interés: familia de rango y cuestiones de venganza por la tierra; tema ecológico, con los indios de base; utilización de los aspectos religiosos, etc., pero hay una gran desproporción de tramas argumentales (los tres amigos son puramente decorativos) y el horizonte de expectativas se pierde repetidas veces. La realización alterna aspectos documentales y seguimientos en plano a hombro de personajes con otros momentos planificados. En este sentido, resulta un tanto caótica.

*El baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006) repite las mismas características que en otras muchas vistas hasta ahora. Confusión y caos, pero con algunos destellos. Llama la atención la potencia con que se enfrentan los temas sexuales (ahora con una niña), la prostitución y la violencia. La oposición ricos-pobres está bastante bien establecida. Por otro lado, el entorno —la caña de azúcar— resulta interesante. Del realizador ya hemos visto otros materiales anteriormente y, una vez más, regresan los planos cenitales, un tanto forzados. Hay un destello evidente de referencia metacinematográfica cuando se dirige un actor a pantalla para decir “lo mejor del cine es que puedes hacer todo lo que quieras”.

*Chega de saudade* (Laís Bodanzky, 2007) se aleja de la tónica general. Aunque el tema está un tanto visto, sobre todo por los materiales previos argentinos y mexicanos, la apuesta por una simulación de tiempo real con características de planificación documental en una sala de baile de São Paulo funciona perfectamente; la película es emotiva y trabaja sobre los cuerpos y rostros de personas ya bastante entradas en años, lo que le confiere una gran credibilidad (interpretaciones perfectas) La cámara es ágil, usa bien los *travellings* y llega a retomar pensamientos visualizados a través de saltos en el tiempo.

*Cine, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) es un excelente film que sitúa la acción en 1942, tratado como *road-movie* y estableciendo un paralelismo entre la gente del *sertão* y los campos de concentración en el momento en que Brasil declara la guerra a Alemania. Muy buena interpretación y estructura global. Sigue haciéndose demasiado uso de la cámara al hombro, muy evidente por los movimientos, panorámicas, etc.

*Contra todos* (Roberto Moreira, 2003) es una realización excesivamente fragmentada, con cámara en mano que busca el encuadre muy patente (esto es ya una constante que empobrece el resultado). La trama tiene interés, desde el punto

de vista de la doble moral que parece presidir los actos de los asesinos a sueldo, y hay una crítica nada velada al mundo de la religión y a los evangelistas, tan en boga en Brasil. Los problemas son esencialmente formales. La parte final, intentado explicar los puntos oscuros y retomando los fueros de campo, es absolutamente intrascendente y contribuye a hacer que el conjunto sea menos interesante. Se intuye que hay un intento frustrado de hacer algo diferente. Una vez más, la violencia y el sexo presiden.

*Feliz Navidad* aborda la desestructuración familiar. La puesta en escena está al servicio de los actores, para que el plano signifique a través de la expresión, sin evidenciar el diálogo. Esto se consigue mediante primerísimos primeros planos, incluso de detalle. Cámara móvil pero contenida. La cámara actúa como un testigo que no puede penetrar en la realidad de cada personaje pero, sin embargo, llega a vincular sus sentimientos con el espectador a través de esos planos cercanísimos (ojos, pupilas, mentones, nucas...) Texto muy abierto y que resulta de gran interés.

*Hans Staden* (Luís Alberto Pereira, 1999) tiene, por el contrario, muy poco interés. Se trata de una película que recrea una época pretérita (1550-1555) con portugueses, franceses, alemanes, pugnando por las riquezas del sur de Brasil, y las tribus indígenas. El valor es puramente anecdótico y quizás antropográfico, de puesta en escena de ciertos rituales y modos de vida de los pueblos "salvajes", pero no aporta nada. La realización es mediocre, aunque aquí no se hace uso de la cámara en mano.

*Línea de pase* (Walter Salles y Daniela Thomas, 2008) es una película muy bien realizada. Otra vez Walter Salles habla de la desestructuración familiar; tomando como eje a los miembros de una familia en São Paulo, presenta un cuadro del poder de la miseria sobre las condiciones de vida y cómo estas arrastran a los personajes desde un entendimiento de la bondad y la honestidad hacia la delincuencia o la violencia, vía denuncia de la doble moral (evangelistas) y de la disonancia ricos-pobres. El final no es nada esperanzador y tiene la virtud de quedar abierto: todos los miembros de la familia están en la cima de una situación crítica cuya resolución no se da.

*Mutum* (Sandra Kogut, 2007) es también un film bien realizado; trabajo etnográfico sobre una familia en el *sertão*, con la muerte de uno de los niños y otro, el protagonista, que ve mal (lo que se descubre al final). Se trata de una película que pone en evidencia las carencias de la vida más humilde y su instinto de supervivencia, en la plena resignación de la pobreza. La realización es muy sobria y esto habla mucho en su favor. La interpretación, absolutamente realista.

*Nina* (Heitor Dhalia, 2004) es un intento de simultanear lo real con lo onírico mediante la construcción de un personaje en el límite de la conciencia, pero que hace aguas por todas partes y que, salvo la interpretación, queda como un claro ejemplo de cómo dejarse seducir por las formas foráneas y colonizadoras del *mainstream*. Relaciones con *Repulsión* o los films de terror japoneses, pero sin una ilación clara y con poca base. Tanto es así que parece un cortometraje alargado en falso. La introducción de fragmentos vía comic no resulta funcional, pese a crear ciertas expectativas.

*Nome proprio* (Murilo Salles, 2007) resulta un muy interesante planteamiento que combina la literatura (el libro que se escribe y se autorrepresenta) con las nuevas tecnologías (publicaciones en blogs). El personaje atormentado de Camila vive experiencias y de las experiencias —cicatrices— construye su texto, su cuerpo

—palabra—. La realización es un tanto atolondrada al comenzar, pero se aquieta y cobra fuerza. Una experiencia que difícilmente tendría producción en nuestro país, a la vista de la complejidad de la trama y su violencia implícita y explícita. Merece la pena porque, además, es magnífica la interpretación.

*O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006), cuyo título se puede traducir por “olor a cloaca” (o “caño”) hace honor al mismo en todos los sentidos. Paupérrima, teatral y sin gracia alguna, incluso cuando lo pretende, difumina un tanto esta valoración con una puesta en escena y planificación más o menos “visible”. No tiene ningún sentido ni construye metáfora alguna con la casa de empeños, el desagüe que huele (puerta del infierno), el ojo y la pierna que compra el prestamista y su pasión por ver los “culos”.

*O Magnata* (Johnny Araújo, 2007) es una suma de sexo, violencia, drogas y rock and roll. Efectos especiales a lo Wong Kar-wai, copia casi literal en algunos momentos de uno de los video-clips de *Prodigy*. Se hace uso del blanco y negro para pasar a un nivel diferenciado donde habla un personaje (la voz de la conciencia del Magnate, se dice), muy evidente y poco creativo, desde luego. Recuerdos en *flash-back* como moralina añadida. Hace uso indiscriminado de todos los elementos expresivos con que se topa: pantalla partida, *ralentis*, etc., pero sin justificación discursiva y, lo que es peor, sin base ni relaciones narrativas. Muchos de los temas son puramente como video-clips, las conversaciones demasiado evidentes. Regresa el tono documental de otras películas ya vistas, pero, en general, la realización es bastante correcta en cuanto a formato. Ahora bien, la película funciona por acumulación, llegando incluso a una escena en dibujos animados, sin venir a cuento. No obstante, esta película es un compendio de todo lo que es el cine brasileño, para bien y para mal. Puede ser muy ejemplificadora.

Hasta aquí el rápido recorrido que hemos hecho por el material visionado, sin ánimo de entrar en profundidades puesto que lo que aquí nos guía es poder vislumbrar los aspectos más significativos para ver si son de aplicación generalizada.

## 5. Algunas conclusiones

El abordaje previo desde distintas perspectivas, nos permite ahora refundir una serie de cuestiones que podemos tomar como punto de partida para procesos posteriores.

Desde el punto de vista de la producción (en términos de industria, pero también desde una posición no necesariamente comercial), podemos señalar que:

- Es frecuente que mucho material producido no llegue a estrenarse en las pantallas comerciales del país. La política de financiación para producciones audiovisuales ha fomentado los rodajes, pero ha descuidado su comercialización posterior. Por otro lado, en la medida en que hay una serie de mecenazgos que llevan a la conclusión de los films con la producción económica asegurada, su distribución posterior se mantiene en una especie de “limbo”. La excepción estaría en las películas producidas por la Red Globo, que cuentan con la connivencia de las multinacionales para su comercialización.

- Otro aspecto muy grave es la ausencia de relación directa entre televisión e industria cinematográfica, herencia del pasado que no contribuye a la financiación de nuevos productos.

- Sin embargo, se constata un ascenso paulatino y mantenido de la repuesta del público a las películas brasileñas y esto es una garantía del interés que el espectador, todavía minoritario, tiene por su cine nacional.

- El alto porcentaje de películas basadas en relatos literarios previos (33%) indica una cierta inseguridad a la hora de construir historias novedosas y afrontar su realización con perspectivas estéticas renovadoras.

- Las producciones están radicadas mayoritariamente en São Paulo y Rio de Janeiro, aunque más recientemente se están dando pasos hacia una cierta descentralización, sobre todo por la aparición de nuevos realizadores procedentes de otras latitudes del país.

Desde el punto de vista de las tramas argumentales y la estética de los films, encontramos también una serie de características que se repiten de unos films a otros y que, en cierto modo, funcionan como elemento diferencial para el cine brasileño:

- Herencia o no del pasado, la utilización de la cámara en mano y la búsqueda de un punto de vista testimonial (el ojo que observa, o la mosca en la pared), otorgan a gran parte de los films un tono marcadamente “documental”.

- Esto conlleva la poca utilización del plano-contraplano y, en su lugar, se hace uso de la cámara con *steady* o al hombro, que sigue a los personajes y presenta los ambientes. Sin embargo, se cae con frecuencia en el barroquismo con la inserción de marcas enunciativas poco funcionales (ya que contradicen la estructura general), como es el caso de la abundancia de planos cenitales.

- Hay una excesiva utilización de las voces narrativas que, casi siempre, resultan demasiado evidentes, cuando no directamente “moralizadoras”.

- La presencia constante de las drogas, sin ningún término moralizante, con bastante naturalidad, abundan en cierta sordidez y violencia implícita y explícita. Hay un cierto “goce” en ello.

- Es frecuente la excesiva descripción mediante escenas de transición que no aportan nada al discurso: desplazamientos en coche, teléfono, por la calle, etc. Este tipo de carencia discursiva se manifiesta también en la frecuente utilización errónea de los ejes (muy evidente, sobre todo, en las telenovelas)

- Por otro lado, algunas propuestas estéticas, aunque minoritarias, son bastante novedosas e incluso rompedoras. La violencia y el sexo de las tramas (muchas veces gratuitos), se imbrica bien con la puesta en escena y la planificación en los productos más interesantes.

- Las películas, en general, reflejan un malestar general que se transmite desde la propia sociedad: fracaso, pobreza, un cierto lirismo entroncado en la adversidad y la frustración personal y social, con idealización de lo popular. Esos “gestos vacíos realizados por personajes resentidos”.

- Dentro de las ambientaciones en los entornos de pobreza, destaca la aparición sistemática de las cuestiones religiosas (sobre todo el ascenso de las creencias evangélicas de todo tipo) y la constante, que está muy generalizada, de tratar la descomposición familiar, lo cual sería una de las constantes también del cine mundial, no específicamente del brasileño; de hecho, la desestructuración de la familia puede verse en primera línea en el más reciente cine francés.

- Los aspectos religiosos propician, en algunos casos, el acercamiento de las tramas a un cierto “realismo mágico”.

Nos cabe la duda, pues, sobre si algunas de estas constantes tienen que ver con el concepto manejado por autores brasileños de “mente colonizada”, pero lo que a todas luces resulta evidente es que la hibridación, en todos los sentidos, no es solamente una característica sino que debe establecerse como hecho y rasgo diferencial en el cine brasileño y en la sociedad en que se inscribe. Las perspectivas futuras nos parecen muy interesantes y hay realizadores que saben muy bien lo que quieren y cómo ponerlo en imágenes. Veremos con el tiempo si las industrias culturales mediáticas y los poderes fácticos dejan que se desarrolle una cinematografía de calidad o bien la llevan a sumergirse en la copia burda del *mainstream*.

### **BIBLIOGRAFÍA**

AVELAR, LÚCIA e CINTRA, ANTÔNIO OCTÁVIO (Orgs.), Sistema Político Brasileiro; uma introdução, Rio de Janeiro / São Paulo, Fundação Honrad Adenauer / Fundação Editora da UNESP, 2004.

CASTRO OLIVEIRA, VALDIR DE, “Comunicação, Identidade e Mobilização Social no Era da Informação”, en PERUZZO, CÍCÍLIA E BRITTES, JUÇARA (ORG.), *Sociedade da Informação e Novas Mídias: participação ou exclusão?*, São Paulo, Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002.

GARCIA DOS SANTOS, LAYMERT, *Politizar as novas tecnologias. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*, São Paulo, Editora 34, 2003.

NAGIB, LUCIA (Ed.), *The New Brazilian Cinema*, London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2003.

REINALDO GONÇALVES, MAURICIO, “Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade”, *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 33, num. 1, janeiro / junho 2010, São Paulo, Intercom, 2010.

XAVIER, ISMAIL (Org.), *A experiência do cinema. Antologia*, Rio De Janeiro, Graal, 1985.

XAVIER, ISMAIL, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.