

00466

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES** 6

**DIVISION DE POSGRADO** 2eg



**" LO POPULAR CARIOCA EN LA OBRA DE CARLOS DIEGUES "**

**TESIS**

**PARA OBTENER LA MAESTRIA EN:**

**CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

**DULCE MOREIRA MILITÃO**

**DIRECTORA: DRA. CAROLA GARCIA CALDERON**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**MEXICO, D.F. 1996**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**

**Tesis Digitales**

**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**

**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES  
DIVISION DE POSGRADO

"LO POPULAR CARIOCA EN LA OBRA DE CARLOS DIEGUES"

TESIS

PARA OBTENER LA MAESTRIA EN:  
CIENCIAS DE LA COMUNICACION

DULCE MOREIRA MILITÃO

DIRECTORA: DRA. CAROLA GARCIA CALDERON

MEXICO, D.F. 1996

## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPITULO 1- FORMACION DE LA CULTURA BRASILEÑA	
1.1. SURGIMIENTO DE LA CULTURA BRASILEÑA.....	8
1.2. SINTESIS GEOGRAFICA Y CULTURAL DE BRASIL POR REGIONES .....	14
1.3. LO MAS CONOCIDO DE BRASIL EN EL EXTERIOR.....	22
CAPITULO 2- LA CULTURA DE RIO DE JANEIRO	
2.1. LA CIUDAD.....	25
2.2. CULTURA POPULAR EN RIO.....	41
CAPITULO 3 - HIBRIDISMO CONTEMPORANEO: CULTURA POPULAR Y CULTURA DE MASAS	
3.1. DEFINICION DE CULTURA.....	66
3.2. CULTURA POPULAR (TRADICIONAL).....	68
3.3. CULTURA POPULAR (DE MASAS).....	70
3.4. HIBRIDISMO CULTURAL.....	76
CAPITULO 4- EL CINE DE DIEGUES Y EL CINEMA NOVO	
4.1. EL CINE COMO UN MEDIO DE COMUNICACION.....	76
4.2. EL CINEMA NOVO.....	79
4.3. PELICULAS DE CARLOS DIEGUES.....	90
CAPITULO 5- EL CINE DE DIEGUES Y CULTURA CARIOCA	
5.1. METODOLOGIA.....	107

5.2.	SINOPSIS ARGUMENTAL.....	119
5.2.1.	UN TREN PARA LAS ESTRELLAS.....	119
5.2.2.	LLUVIAS DE VERANO.....	127
5.3.	ELEMENTOS PARA UN ESTUDIO DE LO POPULAR.....	138
5.4.	CULTURA POPULAR Y PERSONAJES POPULARES.....	143
5.5.	EL ESTUDIO DE LOS CONTENIDOS.....	148
5.6.	LOS ESPACIOS.....	154
5.7.	LOS PERSONAJES POPULARES Y VIDA COTIDIANA....	160
5.8.	MUSICA.....	173
5.9.	EL TIEMPO .....	173
5.10.	UNA REPRESENTACION DE LO REAL.....	178
	CONCLUSIONES.....	186
	NOTAS.....	192
	FILMOGRAFIA.....	196
	BIBLIOGRAFIA.....	198

(Agradezco a Carlos Ernesto Arias Avaca por sus correcciones de ortografía y estilo).

## INTRODUCCION

El presente trabajo pretende analizar el manejo de la cultura popular en la ciudad de Río de Janeiro en dos películas del cineasta Carlos Diegues: Chuvas de Verão (Lluvias de verano) y Um Trem para as Estrelas (Un tren para las estrellas).

Para conseguir tal objetivo, será preciso investigar las maneras en que estas películas de Carlos Diegues reflejan la realidad (es decir, las manifestaciones populares) y las formas en que interpretan (forman modelos).

Con el fin de concretar el estudio de la cultura popular carioca (de Río) se hará un análisis de lo cotidiano de esta ciudad a través de los personajes de dos películas del citado cineasta brasileño.

Así como Henri Lefebvre (1) menciona la importancia de lo cotidiano en obras literarias como la novela como Ulises, de James Joyce, donde se narra un día en la vida de un individuo cualquiera, también es posible abordar las películas de Diegues como una elaboración de la vida cotidiana en la ciudad de Río de Janeiro. Con Agnes Heller, se piensa que el estudio de la vida cotidiana es rico en matices ya que todos los hombres imprimen sus diferencias en esa cotidianeidad. En las diversas sociedades hay necesidades que son comunes para los hombres, como comer, dormir, pero estas necesidades son atendidas de formas diferentes en lugares y horarios distintos. "El contenido y la estructura de la vida cotidiana en la sociedad no es igual para todos" (2). En este trabajo será estudiado lo cotidiano de las clases populares

en las películas de Carlos Diegues, para analizar los personajes y las manifestaciones que configuran la cultura popular de la ciudad de Río de Janeiro (carioca).

Esta interpretación de la cotidianidad carioca tratará de valorar las manifestaciones populares y descubrir el interés del cineasta Carlos Diegues por ellas. Es una manera de contribuir a mostrar que el cineasta brasileño se preocupa por ver la cultura popular desde un ángulo crítico, con la intención de mostrar lo popular como intrínseco a la sociedad y no como vulgar y enajenada, como se suele interpretar a las culturas populares desde una ideología dominante tradicional. Diegues, como intelectual, las valora y las respeta.

En el ámbito de los medios masivos de comunicación contemporáneos, para la civilización occidental, el cine es uno de los más e influyentes medios de transmisión de valores, costumbres y cultura, al grado de que este medio puede ser identificado como uno de los medios de comunicación más importante del siglo XX. Por eso, el cine fue escogido para investigar la manera que la cultura popular de una ciudad aparece representada, en la obra del cineasta Carlos Diegues, como objeto de esta tesis.

Para ubicar a Carlos Diegues con relación a la cultura brasileña es importante señalar en qué momento empieza a hacer cine. Diegues surge en el cine brasileño como cineasta en un período en que la gran mayoría de los filmes proyectados en

Brasil eran importados, y prácticamente no había leyes de protección o de incentivo al cine nacional.

Cerca de seis años antes de que Diegues debutara en el cine dentro de la corriente denominada Cinema Novo, es decir, de un cine moderno, con la mirada hacia los problemas del pueblo brasileño, la situación del cine visto en el país era la siguiente:

"[...] el Brasil se tornaba en uno de los mayores importadores de filmes del mundo, de tal forma que, mientras en 1954 trescientos cincuenta filmes conseguían abastecer el mercado interno de Estados Unidos, más de diez veces superior al nuestro (Brasil), este país admitía quinientos cuarenta filmes de procedencia extranjera", según Nelson Werneck Sodré (3).

En 1957-58, Carlos Diegues se reúne con a un grupo de amigos en los barrios de Copacabana y Catete en la ciudad de Río de Janeiro para discutir la problemática del cine brasileño. Se trata del grupo que más tarde crearía un nuevo estilo de cine brasileño, el inicio de un cine moderno sin la dependencia hacia la industria cinematográfica vigente en la época (estadounidense).

En los últimos años de la década de 1950, en el ámbito cultural "se asistía a una intensa producción ideológica vinculada a la problemática del desarrollo y del nacionalismo"(4). Este desarrollo y nacionalismo toma fuerza durante el gobierno de Juscelino Kubitschek, período (últimos años de los 50) fértil para las vanguardias culturales. Estos



fueron los momentos en que el presidente Kubitschek encamina el desarrollo del país con la industrialización, dando énfasis a la industria automovilística, con la entrada de mucho capital extranjero al Brasil. Es un período de vanguardias en el ámbito cultural, cuando nace el movimiento musical, divulgado mundialmente, como la Bossa Nova(5).

Es en medio de un auge de los ideales populistas que Carlos Diegues empieza en el cine nuevo, en un ambiente propiciado por ese contexto, pero con la intención de contradecir el populismo, y de mostrar la verdadera cara del país.

El grupo de cinéfilos estaban preocupados con la cuestión de lo que ellos consideraban la colonización del cine y de la cultura brasileña, a través de las películas estadounidenses y de su modelo de cine comercial implantado en Brasil. En oposición a ello, se crea el Cinema Novo, con una nueva estética de filmar, con una producción anti industrial, retratando los problemas culturales y sociales del país. Más adelante, en el capítulo dedicado al Cinema Novo, se explicarán mejor las características del movimiento.

Aún después del fin del Cinema Novo, en los primeros años de la década de 70, la preocupación por mostrar o interpretar la vida del pueblo brasileño están presentes en las películas de Diegues, que tienen como preocupación principal comunicar algún mensaje de fondo social para el público.

En las películas que serán objeto de este estudio es posible encontrar verdaderos análisis de personajes y cultura populares

de la vida de esta ciudad, como el sambista, el jubilado, los estafadores, la prostitución, las creencias populares, el carnaval, el samba, etc., razón por la cual resultan válidas para estudiar lo popular carioca (originario de Río).

Las demás películas de Diegues tratan también de manifestaciones de la cultura brasileña, de forma más general, como es el caso de Bye Bye Brasil (1979) y Xica da Silva (1976). La primera, además de demostrar la ruta de la cultura brasileña en aquel fin de década, marca la fase en que el autor crea un cine nuevo, más nuevo aún que el Cinema Novo, libre de los prejuicios que el realizador había enfrentado en las críticas que lo acusaban de haber adoptado algunas de las formas del llamado cine comercial. En entrevista al periódico Estado de São Paulo en agosto de 1978, Diegues dice sobre las exigencias de los llamados intelectuales de la estética del Cinema Novo: "Un asunto que yo también creo que es muy grave [para el cine] es esa especie de patrulla que existe en Brasil. Una especie de policía ideológica vigilando en los caminos de la creación, para ver si usted se pasó de la velocidad permitida. Son patrulleros que vigilan permanentemente la creación, la creatividad, intentando limitar o dirigir hacia esa o aquella tendencia" (6).

Un año después de esta declaración a la prensa, Diegues lanza Bye Bye Brasil, película que viene a desmitificar la idea que él combate, y que traería la idea de "un cine más nuevo aún" (7). En esa cinta, según el propio autor, sin preocuparse con las patrullas ideológicas, muestra el rostro de Brasil en términos

culturales. Retrata la vida de la gente de las clases populares con la preocupación de mostrar su cultura.

Ese rostro cultural, es decir, "la herencia social de los miembros de una sociedad" (8), es el que será tratado en esta disertación, pero en este caso sólo en la ciudad de Río, porque hablar de cultura en todo Brasil sería tema para muchas tesis. Se va a analizar hasta que punto el cineasta "refleja" lo popular y las manifestaciones populares en sus películas, es decir, cuanto de verdadero hay en ellas, y de qué manera las interpreta, es decir, cuál es el comentario que las cintas hacen con respecto a esa realidad.

Para conseguir los objetivos trazados, el trabajo se dividirá en los siguientes capítulos: El primer capítulo se presentará la formación de la cultura popular brasileña, con un subcapítulo dedicado a una síntesis de la cultura brasileña, para trazar un panorama de la cultura en el país que permita contextualizar la de Río de Janeiro; en el segundo capítulo trata específicamente sobre la cultura en Río, presentando a la ciudad desde sus dimensiones geográficas y su desarrollo histórico, hasta las manifestaciones propias de sus habitantes, para ofrecer de esta manera el marco contextual para el análisis de las películas de Diegues en donde se refiere a esta ciudad y a su cultura. el tercer expone el marco teórico, a partir del cual se buscará poner en claro los conceptos empleados, tales como cultura popular o cultura de masas. El cuarto capítulo trata del Cinema Novo y de Diegues. Aquí se resalta a la corriente del

Cinema Novo por haber sido Diegues uno de los fundadores de esta ola cinematográfica en la década de 60. El quinto capítulo trata del análisis de las películas y en el último estará dedicado a la exposición de las conclusiones de esta investigación.

Es relevante mencionar que yo como autora de este trabajo viví en Río de Janeiro ocho años (de 1981 a 1989) como parte y observadora del cotidiano carioca en sus diversos niveles culturales, lo que me facilitó hacer el estudio sociológico de los personajes (como cariocas) representados en las películas transmitiendo cultura popular en los tres rangos mencionados en esta tesis.

## 1. FORMACION DE LA CULTURA BRASILEÑA

### 1.1 EL SURGIMIENTO DE LA CULTURA BRASILEÑA

Cuando los portugueses descubrieron Brasil, los nativos brasileños vivían aún en tribus como en el período neolítico, por lo tanto, no se puede hablar de una cultura indígena desarrollada en aquella época, como se habla de otros pueblos autóctonos de América Latina. Cito como ejemplo de los nativos americanos desarrollados, a la cultura Mexica en México, que tenía una gran civilización cuando llegaron los colonizadores españoles.

En Brasil, de acuerdo con el antropólogo Darcy Ribeiro, el legado cultural dejado por los indios brasileños más consistente fue la lengua tupí, prohibida por la corona portuguesa en 1729. Hasta dicha fecha se dio en Brasil el bilingüismo, el portugués como lengua oficial y el tupí como lengua general. Cuando la lengua general empezaba a popularizarse, los colonizadores prohibieron su uso en el país. (1)

De esta manera, el hibridismo cultural en Brasil sería diferente al de muchos otros países latino-americanos, ya que la herencia de la cultura indígena no es tan abundante como en México, Bolivia y Perú, por ejemplo.

Cuando los portugueses llegaron a Brasil para iniciar la colonización en el año de 1500, ellos se mezclaron con las indias dando origen al "mameluco" (hijo de portugués con india) o neobrasileño, como dice el antropólogo Darcy Ribeiro.

Con la domesticación de los indios hecha por los jesuitas, los indios pasan a ser esclavizados por los colonos y poco a poco los nativos brasileños van pereciendo, bajo los rigores de la esclavitud o por las epidemias.

La tupí-guaraní fue la cultura dominante de los neobrasileños de entonces. La etnia tupí-guaraní poseía técnicas avanzadas de adaptación a la vida en la selva. No sólo vivían de los frutos de los bosques, sino que sabían cosechar maíz, yuca, frijoles y frutos como papaya verde, según Darcy Ribeiro, quien agrega que "desde un siglo antes del descubrimiento, tribus de esta matriz lingüística-cultural se habían extendido sobre la costa brasileña, con excepción de pequeñas regiones donde permanecían otros pueblos indígenas. Los mismos tupí-guaraníes se encontraban en el Alto Paraguay, donde nacería la ciudad de Asunción; en las islas del Río de la Plata, donde surgía el núcleo primitivo de Buenos Aires, y en los afluentes del Amazonas, donde más tarde se instalarían los portugueses" (2).

Con los nativos distribuidos de esta manera, se le posibilitó al portugués enfrentarse con una sola cultura, en las primeras décadas de la colonización. Eso justifica el hecho de que el tupí haya sido la lengua general de Brasil hasta 1729. Sobre la uniformidad cultural indígena brasileña Darcy Ribeiro escribió: "Las protocélulas de la cultura rústica brasileña adquirieron un perfil esencialmente tupí. Más tarde, los neobrasileños buscarían, ya para convivir con ellos o para esclavizarlos, grupos indígenas de la misma matriz". (3)

Los "mamelucos", a fines del primer siglo de colonización, habían logrado instalarse en las zonas de los tupí-guaraní.

Debido a la no adaptación de los indios a la esclavitud, para los ingenios de azúcar los colonos trajeron a los negros originarios de la costa occidental de Africa, quienes tendrían una cultura más adaptable al trabajo pesado que los indios.

Con el paso de los años, los africanos esclavos adquieren autonomía individual. En 1888 la princesa Isabel les concede la abolición de la esclavitud. Poco a poco van conquistando espacio hasta lograr libertad para promover su cultura.

Un ejemplo de la sobrevivencia de las formas culturales africanas durante los siglos de esclavitud es el arte marcial llamado "capoeira", lucha entre dos personas que consiste en pelear con las piernas en aire y las manos en el piso, a la cual se le llama "juego". Para explicar por qué se dice juego y no lucha, Umberto Eco en el libro Viagem na Irrealidade Cotidiana explica que esto era para evadir a los señores de ingenios azucareros, cuando los esclavos en las noches en sus chozas practicaban la lucha para poder ser usada cuando necesario para librarse de la esclavitud.

En Salvador, capital de Bahía, primera capital de Brasil, la gente en la calle en las fiestas de carnaval pelean "jugando" capoeira.

Hoy día se puede decir que la cultura brasileña sin la aportación de los africanos no tendría la riqueza que tiene. Por

eso la cultura de origen africano ocupa un lugar importante en la formación de esta cultura.

Con respecto a los neobrasileños que junto con los portugueses exterminaron a los brasileños legítimos (indios tupí-guaraní) Darcy Ribeiro dice: "Dondequiera que tengamos datos precisos podemos observar que a la coexistencia de aldeas indígenas con nuevos núcleos mestizos sigue el crecimiento de éstos y la extinción de aquellos, cuya población va disminuyendo año tras año hasta desaparecer". (4)

Aún con la escasez de elementos indígenas en la formación de la cultura brasileña; no se puede negar que hay muchos componentes que permanecieron, y que de alguna manera forman parte de la cultura brasileña, como se dijo, no es tan evidente, pero hay huellas, determinadas costumbres que hoy prevalecen en la cultura brasileña, son de los nativos de Brasil. En la comida, la yuca era muy utilizada por los nativos brasileños, hoy día, es una raíz muy utilizada en la alimentación popular. "La herencia indígena está en la alimentación, en las bebidas, en las creencias, en el uso de la hamaca, en la "pajelança" (el indio curandero), en la carne de jacaré, de tortuga, de pirarucu (pez de Amazonia), en técnicas de caza y pesca" (5).

En la formación de la cultura popular brasileña, la cultura africana ha contribuido bastante. Se puede decir que las manifestaciones culturales más significativas (las más extendidas) provinieron de Africa, con la llegada de muchos africanos en el Brasil colonial para hacer los trabajos pesados.



Poco a poco fueron imponiendo su cultura y hoy sin ellos la cultura brasileña no tendría el perfil que tiene con el samba y el candomblé (cultos a divinidades africanas), que es lo que realmente da el "colorido" en la cultura popular brasileña.

En la actualidad, para producir un arte que pudiera ser llamado híbrido en Brasil se podría usar tanto lo que queda de indígena o lo afro-brasileño para hacer la unión con lo culto y lo masivo. Los artistas posmodernistas en Brasil mezclan no solamente las raíces indígenas con lo culto y lo masivo, sino también las raíces afro-brasileñas. En el caso del Brasil, las mezclas culturales no son solamente un fenómeno actual, sino que constituyen la base misma de la cultura "nacional". Tal es el caso de músicos como Caetano Veloso o Milton Nascimento, e incluso de compositores "cultos", como Heitor Villalobos, quien utiliza formas populares en sus composiciones.

De esa forma, lo "popular" en Brasil es siempre un resultado de mezclas culturales. Además de los portugueses, africanos e indígenas que se unieron para formar la cultura brasileña, no se pueden dejar de subrayar las mezclas de otros grupos étnicos que participan del proceso de transculturación en Brasil; "podemos destacar el italiano, el alemán, el japonés, como los tres más importantes"(6). No sólo hay influencias de estos tres grupos de inmigrantes; también otros menos importantes que éstos en la participación de la formación de la cultura del país, pero que tienen sus influencias son: Turco-árabes, polacos y judíos, según Manuel Diegues Júnior(7). Gilberto Freyre

completa: "Iniciada la colonización de Brasil por el esfuerzo de portugueses, a la sangre del colonizador oficial luego se mezclaron libremente europeos de las más variadas procedencias: ingleses, franceses, florentinos, genoveses, alemanes, flamencos, españoles" (8).

En cuanto a la situación actual de la comunidad indígena de Brasil, se podría decir que hay pequeñas reservas, en su mayoría en los estados de la región amazónica brasileña y en el Mato Grosso y Mato Grosso do Sul. Son un total de 269,836 indígenas distribuidos en 128 reservas, según datos de FUNAI (fundación Nacional del Indio) (9). Estos pueblos nativos están distribuidos en cinco grupos diferentes entre sí culturalmente, que son: Tupí, Jê, Aruaque, Caraíba o Caribe y Pano. Los colonizadores mantuvieron mayor contacto con las tribus del grupo Tupí según Melhem Adas (10). Algunas tribus existentes más conocidas: Kaingang y Guaraní (Paraná, sur del país); Tupiniquim-Guaraní (Espírito Santo, sureste); Pataxó, Kaimbé y Kiriri (Bahía, noreste); Xerentes (Goiás, Centro-Oeste); Xavante, Karajá y Nambikuara (Mato Grosso, Centro-Oeste), Tukuna, Marubo, Miranha (Amazonas, Norte); Txucarramãe, Xikrim e Tembé (Pará, Norte); Makukí, Wapixamma y Ingarikó (Roraima, Norte) y Cinta-Larga y Arara (Rondonia, Norte) entre otras. Estas tribus fueron citadas por Melhem Adas para representar a los grupos indígenas en conflicto con los 'nuevos conquistadores' (hacendados, peones y empresas de extracción de madera y minería) (11).

Los indígenas que aún sobreviven, viven protegidos por el Estado, algo que los hace ser considerados como no aptos para decidir sus propios destinos como ciudadanos comunes. Por eso hay poca participación de parte de ellos en la sociedad brasileña. A lo mejor si la ley los reconociera como ciudadanos comunes, con los mismos derechos y obligaciones de los demás brasileños, los pueblos indios podrían contribuir con más elementos en la formación de la cultura brasileña.

## 1.2 SINTESIS GEOGRÁFICA Y CULTURAL DE BRASIL POR REGIONES

Antes de entrar propiamente al tema la Cultura Popular Carioca (de Río) en Brasil, se presentará un panorama general de la cultura brasileña. Para entender ésta, es importante presentar al país, desde su dimensión geográfica, y sus zonas más pobladas y menos pobladas.

Este país sudamericano tiene 8,511,965 Km<sup>2</sup> de territorio y 55,457 Km<sup>2</sup> de aguas internas. Es el quinto país en el mundo en área total, superado sólo por Rusia, Canadá, China y Estados Unidos. Comprende 26 estados (regiones políticas), un territorio (Fernando de Noronha) y cinco regiones naturales que son: Norte, Noreste, Sureste, Sur y Centro-Oeste.

En este capítulo se hará un resumen de la cultura brasileña a través de cada una de las cinco regiones naturales, resaltando lo más sobresaliente de estas regiones en términos de cultura, economía y geografía.

## NORTE

El Norte del país, región amazónica, es la segunda zona más despoblada de Brasil seguida de la región Centro-Oeste. Posee 10.146.218 habitantes, 5% de la población del país y es la menor en densidad demográfica, con 1,66 habitantes/Km2, con 55% de la población urbana, según datos de 1989(12). Esta región comprende los estados: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima y el más reciente Tocantins. La metrópolis regional es Belém, capital de Pará, al este de la región, en la costa del Atlántico. El sector turístico a nivel internacional se concentra en el estado de Amazonas, y la capital de este estado se llama Manaus. El clima predominante de dicha región es ecuatorial, caliente y lluvioso todo el año.

Pese a que Amazonas comprende 1,567,937 Km2, muy poco de su territorio es cultivable. Gran parte del bosque amazónico está sumergido en agua. La población rural de ahí (en especial en Amazonas) sobrevive de la cacería, de la pesca y de los frutos del bosque. Es la región donde se concentra la mayor parte de los autóctonos brasileños, con 27,5% del total de 269.836 indígenas en todo el país, según datos de 1995(13). Manaus, capital de Amazonas, tiene 1,010,558 habitantes y Belém, capital de Pará 1.246,435. Las capitales de los otros cinco estados de esta región tienen entre 200 mil y 300 mil habitantes. La población de ahí es mestiza en su gran parte, de indios con blancos. Sobresale como manifestaciones culturales de esta región las leyendas indígenas y la fiesta del Bumba-Meu-Boi, proveniente del Noreste

del país, y muy conocida en esta región también. Dicha fiesta consiste en una danza dramática en la que un hombre se viste de buey (el boi-bumbá) acompañado por una orquesta de percusión y instrumentos de cuerda. Los otros personajes de esta danza, además del Boi-Bumbá, presentan diálogos con sátiras a la vida local. La fiesta ocurre en el estado de Amazonas y en Pará.

#### REGION NORESTE

En esta región hay nueve estados y un territorio nacional (Fernando de Noronha) y ahí están las playas consideradas más bonitas del país, con un clima árido todo el año en casi toda la región. Comprende los estados de: Bahía, Alagoas, Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Ceará, Maranhão, Piauí, y Rio grande do Norte.

Las metrópolis de esta región son Salvador, capital de Bahía, Recife, capital de Pernambuco, y Fortaleza, capital de Ceará.

En el interior de estos estados se encuentra una área muy seca, de nombre "sertão" (palabra que comúnmente es transcrita fonéticamente al español como "sertón"). En el litoral del noreste están las playas y las capitales de los estados de esta región, que forman un verdadero contraste con el "sertão".

En la ciudad de Salvador, Bahía, la cultura predominante es la afro-brasileña. Aunque en los otros estados también hay huellas de la cultura afro-brasileña, con énfasis en los cultos africanos.

En el noreste está la cultura de los trovadores (cantadores populares, "repentistas" que improvisan versos) y los escritores de la "Literatura de Cordel", que son libros en forma de folletos, vendidos en las plazas de las ciudades colgadas en cordeles. Los temas de dicha literatura casi siempre son sobre historias de amor y crímenes de la nota roja. En el estado de Pernambuco está Caruaru, ciudad donde hay una feria de artistas populares y artesanías regionales. En Olinda, ciudad colonial de Pernambuco, pegada a capital Recife (3.290 hab.), se encuentra la sede de uno de los más importantes carnavales de Brasil, después de los de Río y Salvador. El ritmo del carnaval de Olinda es el "Frevo".

En el noreste se mezclan el hambre del "sertão" con la riqueza cultural de las demás áreas de esta región. De ahí sale gran parte de los diputados y senadores que deciden el destino de la nación. Como ejemplo de esto se acostumbra decir que los políticos de allí compran votos de la gente de las zonas pobres por un saco de arroz o ladrillos para construir una casa. De esta región salió el Presidente Collor de Mello, de la llamada "República de Alagoas", que fue destituido de su cargo por participar en una red de corrupción.

#### SURESTE

Región donde se maneja el capital del país. Es la región del país donde vive más gente, con el 44% de la población y con una densidad demográfica de 56,32 habitantes por kilómetro

cuadrado(14). São Paulo es la capital del estado de mismo nombre y es la metrópoli donde están instaladas la mayoría de las industrias más importantes del país. Tiene cerca de 17 millones de habitantes. Además de São Paulo, hay otros tres estados en la región Sureste de Brasil que son: Minas Gerais (minerías e industrias), Río de Janeiro (turismo e industrias), y Espírito Santo, estado donde sobresale las playas de arenas negras. La capital de este último estado es Vitoria, con menos de medio de millón de habitantes, con el puerto de Vitória en el Océano Atlántico.

En los tres primeros estados citados anteriormente, es donde se concentra la vida cultural y económica del país. De hecho, en las tres entidades se concentra un muy alto porcentaje de inmigrantes de los estados del país. Junto a la concentración económica del Sureste, se produce la concentración de la industria cultural. Los programas de televisión en red nacional son producidos en Río y São Paulo. Las mayores compañías disqueras y editoriales están en estas dos capitales cosmopolitas.

Belo Horizonte, con más de tres millones de habitantes es la Capital de Minas Gerais, estado caracterizado por sus minas de piedras preciosas, oro (en el siglo XVIII) y hierro. Debido a su riqueza minera, este estado ocupó un primer lugar en importancia económica durante la época colonial. Hoy, el estado ocupa un tercer lugar en cuanto a la producción industrial, y recibe también un alto porcentaje de la población de inmigrantes del

resto del país. Alrededor de Belo Horizonte se encuentran las ciudades coloniales de este estado. Las más importantes son Ouro Preto (declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO) y Congonhas do Campo. En esta última se encuentran los 12 apóstoles en piedra "sabão" obras del conocido internacionalmente escultor barroco, brasileño apodado Aleijadinho o "Liciadito", porque tenía sólo un brazo. Las otras ciudades coloniales son: São João Del Rei, Sabará, Mariana, Diamantina, Tiradentes. En el sur de este mismo estado están las fuentes de agua mineral más destacadas del país.

São Paulo es la ciudad más grande del país, con cerca de 17 millones de habitantes, sumándose con las ciudades satélites industriales llamadas ciudades del ABC (San André, San Bernardo y San Caetano).

En Rio de Janeiro, junto a las características de desarrollo industrial, se concentran los elementos que gracias al turismo y los medios de comunicación se han convertido en emblema mundial del país. La belleza de la ciudad, las playas y el samba armonizan esta metrópolis, capital del estado de mismo nombre. Ahí en Rio están lo que el mundo conoce de Brasil: samba, carnaval, mulatas, playas y "malandragem". Dejaré Rio de Janeiro para detallarla más adelante, ya que es el tema de este trabajo.

Culturalmente, hablando de lo popular, sobresale en esta región el samba, el carnaval en Rio de Janeiro, la música ranchera de São Paulo y la artesanía en piedras semi-preciosas, fiestas folclóricas en Minas Gerais, como Festa de Reis, danza



dramática que representa la visita de los Tres Reyes Magos al niño Jesús. En esta región y en casi todo el Brasil se hacen las Festas Juninas (del mes de junio) en homenaje a los tres santos de este mes, San Juan, San Antonio y San Pedro. La fiesta consiste en una danza campesina de origen francés de nombre Quadrilha y comidas típicas. En Río de Janeiro estas festividades han originado competencias, en las cuales ya no se danza por puro placer y que han convertido a las festividades en un espectáculo separado de su sentido tradicional. Ultimamente hay competencias en clubes para ver cual el grupo de Quadrilha que lleva la medalla, por danzar y vestir más bonito.

#### SUR

Esta región tiene tres estados: Santa Catarina, Paraná y Rio Grande do Sul. Fue colonizada en su gran parte por alemanes y italianos, habiendo también, polacos y españoles.

La gente de ahí tiene características europeas en sus rasgos físicos y hasta en los estilos de sus viviendas en ciudades como Blumenau en Santa Catarina y Granados, en Rio Grande do Sul. Es una región rica. Se producen ahí frutas de lugares fríos (uva, manzana, etc), cereales (soya, trigo) y ganado. El hombre típico de Rio Grande do Sul es el gaúcho, razón por la cual los habitantes de este estado son conocidos como gaúchos, los cuales comparten características similares de los países de la región, como Paraguay, Uruguay y Argentina. Se acostumbra tomar el mate

en "cuia" (cántaro de calabaza seca), conocido en esta región como "chimarrão". También, se come mucha carne en parrilla, especialmente en Rio Grande do Sul. Porto Alegre es la capital de este estado con 1 millón 263 mil habitantes (censo de 1991) es la metrópolis de esta región y una de las más importantes de Brasil.

En cuanto a los otros dos estados, Florianópolis es la capital de Santa Catarina y Curitiba es la capital de Paraná. Con relación a manifestaciones de la cultura popular sobresale en esta región la figura del gaúcho con sus vestes hecha de cuero en Rio Grande do Sul los conjuntos de danzas rurales. También es famoso ahí las ropas de cuero y los chocolates hechos artesanalmente.

#### CENTRO-OESTE

Comprende tres estados: Goiás, capital Goiânia; Mato Grosso, capital Cuiabá; Mato Grosso do Sul, capital Campo Grande, y el Distrito Federal, Brasília. Es la segunda región menos poblada en Brasil después de la región Norte. La ciudad con más habitantes es Brasília con 1.596.274 (censo 1991), seguida por Goiânia con 920,838 (1991) y cuiabá con 438,948 (1991).

En Mato Grosso do Sul está la zona del "Pantanal". Como el propio nombre indica, es una zona con muchos pantanos con variedades de animales salvajes.

En esta región, aún sobreviven algunas tribus indígenas en los estados de Mato Grosso con 8,94% y Mato Grosso do sul (zona

del pantanal) con 10,68% del total de 269,836 del país. La gran mayoría fue exterminada por supuestos hacendados.

"La diezmación de las poblaciones indígenas se hizo a lo largo de nuestra historia y se prolonga hasta los días actuales, a pesar de la protesta y de la lucha de los propios indígenas y de asociaciones que se esfuerzan en defenderlos"(15). En esta región hay muchas haciendas de ganado con pocos propietarios y muchas tierras. Como ejemplo de eso está la telenovela PANTANAL (producida en el inicio de la década de 90 y transmitida para varios países del mundo), cuyo tema hace referencia a esta cuestión. En el Centro-Oeste se localiza el Planalto Central, llamado así porque no hay montañas. Las leyendas indígenas son parte de las manifestaciones culturales populares de esta región. La región comparte características culturales con la zona Sur, a partir de la actividad ganadera, ejemplificada por el consumo del "chimarrão" y la carne a la parrilla, convertidos para el resto del país en emblemas del Centro-Oeste.

### 1.3. LO MAS CONOCIDO DE BRASIL EN EL EXTERIOR

Ahora, después de esta visión geográfica, demográfica y cultural de los estados que más se destacan en las cinco zonas naturales de Brasil, resulta pertinente, para ofrecer un panorama de la cultura brasileña y antes de entrar al asunto de este trabajo, hacer un pequeño recuento sobre los artistas y escritores más destacados de esta nación, especialmente de los más conocidos en el extranjero; aquella parte de la cultura

nacional transmitida preferentemente por los medios masivos de comunicación que contribuyen a forjar una visión (correcta o equivocada) en torno al país.

En general, según lo que se comenta en los medios de comunicación, en el extranjero se ubica al Brasil a través de João Gilberto con la Bossa Nova, Pelé en el fútbol, Roberto Carlos con sus canciones románticas, Antonio Carlos Jobim con el Jazz y Bossa Nova, Caetano Veloso y Gilberto Gil a través del "Tropicalismo" de los años 70, Milton Nascimento y Ivan Lins con el Jazz brasileño, Villa Lobos con las "bachianas", Chico Buarque con el samba urbano, Vinicius de Moraes con la canción Garota de Ipanema y Sergio Mendes con la Bossa Nova. Sin dejar de mencionar también a cantantes como Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa y Simone, grandes cantantes de la ola Música Popular Brasileira (MPB). En la literatura Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade y Aroldo de Campos. En la pintura, Di Cavalcante, Portinari, Tarsila do Amaral; en la arquitectura Oscar Niemayer, planeador de Brasilia. En el cine, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Carlos Diegues con la ola del Cinema Novo.

A nivel masivo, los más conocidos son: Roberto Carlos, João Gilberto, Pelé y Vinicius de Moraes. Pese a que la Bossa Nova ha pasado de moda, los brasileños ya no son los mismos en el fútbol, Roberto Carlos sigue en lo mismo con sus canciones, Pelé se esté se poniendo viejo, Vinicius ha muerto, aún es a través de estas personas que el mundo (masivamente) identifica a Brasil. También,

no se puede dejar de mencionar el carnaval con el samba y las mulatas, que es la manera más común de identificar Brasil en el extranjero. Por lo tanto, la mujer brasileña muchas veces es identificada en el mundo como una mulata de nalgas grandes que sabe sambar meneando las caderas. Tal vez este hecho sea explicado tomando en cuenta que la mayoría de la gente de otros países que visitan Brasil llegan a Rio, ciudad donde predomina la cultura del samba.

El hombre es visto por los extranjeros de una manera más general, como un "malandro" (estafador), como intentan mostrar algunas películas estadounidenses que presentan a Brasil, tal como Kick Boxer III o La Fuerza Bruta, entre otras (en la primera aparece un héroe estadounidense enfrentado a una banda de "malandros en Río, y en la segunda aparece un luchador de "capoeira" de Los Angeles involucrado en una organización ilegal). El carnaval, realizado en febrero, se ocupa de divulgar este prototipo de hombre, el "malandro".

Los turistas, cuando llegan para divertirse en Rio durante la fiesta anual (carnaval), conocen también sólo una parte de los cariocas, casi siempre de las clases marginadas, que sacan provecho del carnaval engañando o robando a los extranjeros que llegan para disfrutar de esta fiesta, conocida en todo el mundo.

En Rio, además de los llamados "malandros", "vagabundos" o "niños de la calle", que actúan sacando dinero a los turistas como pueden, hay una otra tradición de "malandraje", independiente del carnaval. De esto se trata la película de Ruy

Guerra, basada en la pieza teatral escrita por el cantautor Chico Buarque en los años 80, *Opera do malandro* (Opera del malandro). Esta obra retrata al malandro carioca en la década de 1940, o más bien, una cultura del malandragem de antaño de una cierta zona de la ciudad de Río llamada "Lapa". Es la cultura de la bohemia, de un vivir fácil, de engañar y matar al prójimo con un pequeño cuchillo conocido en Brasil por "canivete".

En la tradición de los antiguos malandros de "Lapa", estos malandros eran especialistas en cortar el cuello de sus víctimas con el "canivete" (pequeño cuchillo con la navaja escondida en su mango).

Ahora después de esta breve visión cultural y geográfica de Brasil se destacará la ciudad de Río y la cultura carioca en particular, para poder ubicar el análisis en las películas de Diegeus a fin de descubrir el manejo de lo popular carioca (de Río en las películas de este cineasta.

## 2.LA CULTURA DE RIO DE JANEIRO

### 2.1 CIUDAD

La ciudad de Río de Janeiro fue fundada en 1565 por el colonizador portugués Estácio de Sá con el nombre de São Sebastião do Rio de Janeiro, en el día 1 de marzo. Su santo patrono es São Sebastião. En 1763 la ciudad se convirtió en sede del gobierno colonial, que hasta entonces había estado en Salvador, en el estado de Bahía. En 1808, Río de Janeiro se transformó en sede de la corona portuguesa, cuando la corte debió abandonar la Metrópoli ante el avance de las fuerzas de Napoleón

Bonaparte; en 1815, tras la celebración del Congreso de Viena, que restituía los dominios de las coronas desplazadas por Napoleón y exigía que los reyes residieran en sus respectivos territorios, la ciudad fue elevada a la categoría de sede del Reino Unido de Portugal, con lo cual el territorio de Brasil dejaba de ser una colonia y adquiría el estatus de parte del reino. A partir de 1822, cuando se proclamó la Independencia de Brasil, Río de Janeiro pasó a ser la capital del país hasta 1960, cuando la capital se trasladó a Brasilia.

Desde su fundación hasta 1960, Río de Janeiro se convirtió en la principal ciudad de Brasil, y su relevancia política era reflejo de la importancia económica, como puerto de salida de los productos mineros (oro y diamantes) procedentes del estado de Minas Gerais, los cuales en el siglo XVIII reemplazaron en importancia la producción azucarera en el noreste del país. En el siglo XIX la producción de café de la zona abarca São Paulo, Minas Gerais y el propio Río(1). Junto a su importancia política y económica, la ciudad alcanzó relevancia en los aspectos culturales, convirtiéndose desde el siglo XIX hasta inicios del XX en la fiel receptora e imitadora de los modelos culturales franceses e ingleses, los cuales eran divulgados desde Río al resto del país.

Con la llegada de la corte portuguesa a Brasil en la primera década del siglo XIX la ciudad de Río se embellece según los cánones europeos. Hasta entonces los nobles vivían en la llamada Cidade Velha (Ciudad Vieja). Sólo algunos ricos vivían en los

alrededores, en lugares como São Cristóvão, Botafogo y Gávea, que serían a partir de entonces las zonas preferidas por la nobleza, y más tarde, con la modernización de la ciudad a mediados del siglo, por la burguesía. Estos tres lugares citados, que en las primeras décadas del siglo eran haciendas y ranchos considerados alejados del puerto de la Cidade Velha (el actual Centro), hoy, ante el crecimiento de la ciudad, son vistos como barrios cercanos a estos puntos. Gávea es un barrio elegante; Botafogo, de clase media, y São Cristóvão, media y baja.

A partir de la llegada de la corte portuguesa a Brasil, hubo importantes cambios en la urbanización de la ciudad. Hasta la salida de la corona portuguesa en 1821 se creó un nuevo barrio, llamado Cidade Nova, para comunicar a través de transportes a la Cidade Velha con la Quinta da Boa Vista, residencia real, también se renovó la ciudad con la instalación de iluminación a gas y pavimentación. Otros cambios que aún se reflejan en la configuración urbana de Río fueron realizados por los planificadores Haussmann entre 1853 y 1870 y Pereira Passos entre 1902 y 1906. A estas modificaciones se les llama la fase del afrancesamento de Río, según afirma Jefferey D. Needell en su obra *Belle Epoque Tropical*.

En el período de Haussmann, Río se transforma en la "París Moderna" (2). Las antiguas calles, angostas y con difícil circulación, fueron cambiadas por avenidas anchas que permitían una mayor circulación de vehículos. También en esa época se reformaron y construyeron edificios públicos. Los planificadores



tenían influencia no sólo de Francia, sino también de Inglaterra. En el período de 1853 a 1870 se adoptó el modelo londinense para los parques de la ciudad, con grutas, caminos sinuosos, cascadas y riachuelos. El estilo portugués de construcción colonial, los Sobrados (casas de dos pisos con ventanas grandes de madera) es sustituido por los Solares y Palacetes franceses, en el estilo Neo-Clásico. Dicho estilo tiene casas amplias con esculturas de yeso y adornos con motivos de flores y frutos. Este estilo se mantuvo como el dominante hasta el período llamado la República Vieja (1889 a 1936). Como ejemplo de esta arquitectura, existente hasta hoy en la ciudad de Río, se encuentra el Palacio Itamaraty (antigua sede de ministerio de Relaciones Exteriores) en el centro antiguo.

El llamado estilo eclético francés, con la mezcla de lo clásico con lo barroco, el fierro fundido para adornar luminarias, puertas y el vidrio para las ventanas en la primera década del actual siglo sustituye el Neo-Clásico. La avenida Central de entonces, hoy Avenida Río Branco, tuvo muchos edificios públicos construidos en este estilo y aún preserva algunos como el Teatro Municipal, la Biblioteca Nacional, Museo de Bellas Artes y Cámara Municipal, según.

La ciudad antigua se embellece y se transforma en práctica, según los patrones estéticos y las necesidades de la época, afirma Nedeel en su Libro Belle Epoque. Sobre el gusto de la sociedad brasileña, agrega el mismo autor: "Para los brasileños del Siglo XIX la Civilización eran Francia e Inglaterra. En la

realidad, desde la época colonial, los brasileños seguían el ejemplo portugués y buscaban en los dos países lo mejor que hubiera"(3). En Río, estas influencias fueron muy evidentes. F. Falcon e Ilmar Mattos afirman refiriéndose a las transformaciones culturales de las clases altas de 1822: "La élite se volvió hacia Europa -no tanto hacia Portugal y sí hacia Inglaterra y Francia. A través de los ingleses llega el gusto por las residencias en casas aisladas, bien divididas y más higiénicas, distantes del centro de la ciudad; por productos superiores en calidad: cristales y vidrios, lozas, porcelanas y ollas de hierro. Vinieron también el refinamiento de los modos de comer, con el uso del tenedor y el cuchillo y la utilización de nuevas medicinas"(4).

Todos estos elementos ayudaron a configurar la ciudad actual. En el Río del siglo XIX e inicios del XX, la cultura y las costumbres de los ricos seguían los modelos europeos, especialmente franceses. La calle Ouvidor (que aún conserva este nombre) era el lugar donde la élite compraba sus ropas y otros artículos de lujo importados de Francia. Dicha calle ganó fama desde las primeras décadas del siglo XIX. "A partir de la década de 1820, era ahí (calle Ouvidor) que el corazón de la cultura y de la élite latía" (5).

Las tiendas de departamentos, a la manera francesa, sólo llegan a Río en 1870, cuando en Europa existían desde 1850, según Needel.

Con aproximadamente 10 millones de habitantes (censo de 1993), Río de Janeiro es la capital del estado que tiene el mismo nombre en el sureste de Brasil. Es la segunda ciudad brasileña en número de población y la segunda en importancia económica, después de São Paulo. Además de caracterizarse como ciudad turística, tiene también industrias que la colocan en segundo lugar en la participación en la economía del país. La ciudad recibe turistas todo el año, pero es en el verano y durante el Carnaval cuando recibe mayor turismo de todas partes del orbe.

La comunidad negra que vivía en Río en la mayor parte del período llamado de Belle Époque estaba compuesta de esclavos hasta 1888, cuando se firmó la LEY AUREA, que acaba con la esclavitud en el país.

En Río se concentraba gran número de mano de obra esclava, según J. Needell que afirma: "...en 1821 casi la mitad de los 112 mil habitantes eran cautivos (esclavos); y en mediados del siglo, cerca de la mitad de los casi 200 mil habitantes permanecían en la esclavitud" (6). La mano de obra esclava era utilizada en los trabajos domésticos y en la producción agrícola, en el campo.

Después de la abolición de la esclavitud los negros en el trabajo asalariado fueron sustituidos por los inmigrantes, europeos, especialmente por los italianos. "La mayor afluencia de inmigrantes posibilitó la formación de haciendas más modernas organizadas en grandes unidades exportadoras" (7). Gran parte de la comunidad negra después de ser sustituida por los inmigrantes va a vivir en la marginación, lo que incluso va a propiciar al

surgimiento del personaje de que voy a hablar en el capítulo sobre cultura carioca, el "Malandro", dado a la falta de oportunidades para los hombres negros después del fin de la esclavitud en 13 de mayo de 1888, concedido por la princesa Isabel.

Pese a la vida que llevaron con la esclavitud, los negros pudieron imponerse culturalmente en Brasil. En la parte del capítulo relativo a la cultura en Río se hablará de las contribuciones culturales de los afro-brasileños a la cultura de esta ciudad.

Para ofrecer un panorama de la ciudad de Río de Janeiro actualmente, específicamente en lo que se refiere a sus aspectos culturales, es posible dividir la ciudad en cuatro zonas más o menos diferenciadas entre sí. Tales son: Zona Sur, Zona Norte, Suburbio y Baixada Fluminense.

Las historias de las películas de Carlos Diegues que serán analizadas culturalmente, acontecen en diferentes zonas de Río, por ello la preocupación de describir la ciudad por zonas.

#### Zona Sur

La zona sur de Río de Janeiro es la zona turística de la ciudad. Se trata de la zona donde se encuentra la mayoría de los lugares y monumentos que se han convertido, a nivel internacional, en símbolos de la ciudad, tales como el Cristo Redentor, el Pan de Azúcar, las playas de Copacabana e Ipanema, etcétera. Los turistas se hospedan en general en el barrio de

Copacabana, lugar al que prestaré mayor atención en la descripción, que otros de Río, debido a su importancia en esta ciudad.

Los turistas prefieren al barrio de Copacabana por diversas razones; por la fama de la playa del mismo nombre y por los centros de espectáculos nocturnos para diversos gustos que ahí se ubican. María Dulce Gaspar confirma la preferencia de los turistas por este barrio: "Los turistas, muchos de los cuales vienen para Río de Janeiro debido a su fama internacional de paraíso del sexo, ven a Copacabana como un local ideal para todo tipo de diversión erótica" (8).

Aún cuando en las últimas décadas muchos de los habitantes de alto poder adquisitivo de Copacabana se han trasladado a otros barrios de la ciudad, este tramo continúa siendo el preferido de turistas y cariocas (originarios de la ciudad). En los años llamados de la "Belle Epoque", los nobles empezaron a salir del centro de Río, entonces conocido como Cidade Velha (Ciudad Vieja). La ciudad crecía y se modernizaba y los ricos se trasladaron a varios barrios lejanos al centro, entre ellos Botafogo, Laranjeiras, Catete y Copacabana, todos en la Zona Sur. Aún cuando otros barrios de la zona norte también fueron buscados por los nobles de la Belle Epoque, como Tijuca y Engenho Novo, Copacabana fue el que creció más.

En la actualidad, Copacabana, por ser el barrio preferido por los turistas, se ha transformado en un lugar caro y muy frecuentado por "malandros" (hombres astutos que se ganan la vida

engañando a la gente, estafadores, ladrones), lo que hizo que muchos de sus antiguos habitantes se cambiasen en los últimos años para otros barrios, incluso a las zonas norte y suburbios.

Copacabana es descrita geográficamente por el antropólogo Gilberto Velho como "una estrecha faja de tierra de 5,2. Km cuadrados, apretada entre el Oceano Atlántico y las montañas del litoral carioca. Tiene Tres arterias principales: la Avenida Atlántica, la Avenida Nossa Senhora de Copacabana y la calle Barata Ribeiro. Una gran cantidad de calles corta estas tres, constituyendo el mapa básico del barrio. Existen tres plazas principales" (9).

Por estar ubicada entre montañas, Copacabana se conecta a otros barrios de la Zona Sur a través de Túneles. El antropólogo arriba citado dice: "Quien atraviesa el Túnel Novo por primera vez encuentra un bosque de edificios, generalmente entre 8 y 12 pisos, casi siempre pegados unos en los otros, con poquísimos espacios desocupados. A cualquier hora del día y gran parte de la noche hay un enorme movimiento de personas, especialmente en la Avenida Nossa Senhora de Copacabana, que presenta intensa concentración de comercio, varios cines, restaurantes, bares, edificios de oficinas al lado de los residenciales, etc" (10).

Pese a que es un barrio de clase media alta, ahí habita gente de diversas clases sociales. En la Avenida Atlántica viven millonarios, así como en otras calles del barrio, pero hay edificios de muchos pisos con departamentos de cuarto y sala, donde vive gente de todas las clases sociales.

Una parte de la clase media copacabanense, que ha sufrido el empobrecimiento económico del país en los últimos años, ha encontrado una opción para incrementar el ingreso familiar con la renta de recámaras de sus departamentos. Es la oportunidad para muchos trabajadores en las más diversas profesiones para vivir ahí, en el barrio considerado "el corazón" de la ciudad. Los habitantes de Copacabana pueden ir a la playa y de regreso, en alguna esquina de la calle, participar de una "batucada" (grupos espontáneos de samba) o asistir a conciertos promovidos por la Prefectura de la Ciudad. Gran parte de las mujeres y chicas de la vida nocturna, las que cuidan de mantener la fama de Río como paraíso del sexo, viven y trabajan en Copacabana, muchas en cuartos rentados. A veces, en un cuarto pequeño, duermen hasta diez mujeres en literas.

Gilberto Velho hizo un estudio en un edificio llamado Estrela en Copacabana, uno de esos edificios grandes con mini departamentos, donde viven personas que tienen distintas profesiones. El edificio fue construido en 1954, tiene 10 pisos, con un departamento por piso y un "pent house" con 6 departamentos. Los departamentos son de cuarto y sala con mini cocina y baño. En su estudio, Velho afirma que este edificio ejemplifica el carácter de Copacabana. Un barrio lleno de contrastes, con muchos edificios de lujo y muchos donde vive toda clase de gente, como costureras, médicos, empleados bancarios, prostitutas, etcétera.

Del lado opuesto de la playa, en las montañas, están las favelas, casas muy pobres hechas de cartones o de láminas y de cemento. De ahí salen tanto los trabajadores más pobres de la ciudad como los "malandros" que van a la orilla del mar desarrollar actividades como el robo a los turistas.

Copacabana es uno de los lugares más representativos de Río, donde se concentra la mayor parte de las atracciones turísticas de la ciudad. Por la orilla de la playa se puede caminar por el "Calçadão" (acera ancha en la orilla de los 12 Km. de playa que bordea este paraíso de los turistas). Estos 12 Km. abarcan varios barrios, empezando con el Kilómetro uno en el barrio Leme, que es una especie de inicio de Copacabana. En el Kilómetro 6, o puesto seis, termina Copacabana y empieza el barrio de Ipanema, famoso por su playa cantada en todo el mundo a través de la música la "Garota de Ipanema" (Chica de Ipanema) de Vinícius de Moraes y Antonio Carlos Jobim. Después de Ipanema sigue el barrio de Leblon, donde terminan los 12 Km de playa más famosos de Brasil.

Frente a estos 12 kilómetros de mar están los mejores hoteles de la ciudad, sin contar los de São Conrado y Barra, que son barrios muy lujosos al extremo sur de la ciudad, donde también hay hoteles para el turismo internacional.

La Zona Sur tiene la reputación de ser la más bonita y ofrece condiciones de entretenimiento que no se encuentran en las otras zonas de la ciudad. Ahí es donde viven los artistas y supuestamente la población de mayor poder adquisitivo. Comprende, además de los ya mencionados barrios, a Botafogo, Flamengo,



Laranjeiras, Gloria, Catete, Cosme Velho, Jardim Botânico, Horto, Humaitá, Gávea, Lagoa Rodrigues de Freitas y São Conrado, entre otros.

#### Zona Norte

En la zona norte hay barrios en los que habitan personas de poder adquisitivo alto y medio. Los barrios de esta zona que más se destacan en cuanto al tamaño del comercio y número de habitantes son: Tijuca, Méier, Maracanã y São Cristóvão. Además de éstos, están Grajaú, Lins, Vila Isabel, Andaraí y Engenho Novo, entre muchos otros. Tijuca se destaca en esta zona por el gran "bosque de edificios" en sus calles principales, como llama Gilberto Velho al barrio Copacabana, y por la cantidad de negocios que hay. Muchos restaurantes, cines, bares, oficinas, clubes, y los más diversos tipos de tiendas. Es un Barrio que puede ser clasificado, según los precios de las residencias y el nivel de vida, como de clase media alta.

Al lado de Tijuca está el barrio Maracanã, donde se encuentra uno de los estadios de fútbol más grandes del mundo, que tiene el mismo nombre, y la universidad estatal de Rio de Janeiro (UERJ). Maracanã está pegado a Tijuca, a São Cristóvão y a los Barrios Rio Cumprido y Estácio de Sá. El último es venerado por los sambistas por haber nacido ahí la primera Escuela de Samba, Deixa-Falar.

São Cristóvão fue barrio de la nobleza en el siglo XIX, cuando la corte de Portugal vino para esta ciudad en 1808, perseguida por Napoleón en Europa. En esta colonia está la famosa Quinta da Boa Vista, donde vivió la Corte. El edificio alberga hoy al Museo de Antropología y en sus cercanías se encuentra uno de los mayores bosques de la ciudad, el cual visita gente proveniente del suburbio carioca en los fines de semana para disfrutar del zoológico y del paisaje. São Cristóvão es hoy un barrio de clase media y pobre. Las viejas casas del siglo XIX se transformaron en vecindades en su gran mayoría, en las cuales viven muchos "nordestinos". Es ahí donde los nordestinos (trabajadores inmigrantes de la región del noreste de Brasil) hacen una feria con mercancías típicas de su región. Venden todo lo que sólo hay en aquella región. Durante los fines de semana se realizan también muchos bailes típicos nordestinos en salones de baile. En medio a los viejos Sobrados (casa con mucho espacio, de dos pisos o más del estilo colonial) hay áreas con edificios modernos en la cercanía de la famosa Plaza de São Cristóvão, es donde viven también habitantes de clase media. Hay pequeñas industrias semi artesanales, de costura y de otros tipos de productos. Está muy cerca del centro de la ciudad.

El barrio Vila Isabel es conocido por haber sido el lugar donde vivió el gran compositor de samba Noel Rosa, muy respetado por los aficionados al género. Ahí existe una calle en la cual, como homenaje a este compositor, se escribieron sus composiciones

sobre el pavimento, en una especie de paseo del samba. En este barrio está la conocida Escola de Samba Vila Isabel.

#### Zona Suburbana

En la zona suburbana hay colonias de clase media y baja, predominando las clases de menor poder adquisitivo como en todas las ciudades grandes. El barrio Madureira es considerado importante, por su gran comercio que atrae muchos habitantes de varios barrios suburbanos.

Penha es otro barrio de suburbio de clase media, que se destaca entre los demás por la Iglesia de Nossa Senhora da Penha que queda en un cerro alto. Los fieles de esta Santa tienen que subir una escalera de cerca de 300 escalones para llegar hasta la Iglesia, para adorarla y hacer sus plegarias.

#### Baixada Fluminense

En la zona llamada Baixada Fluminense hay grandes distritos (delegaciones) que parecen ciudades. Por ejemplo: Realengo, Santa Cruz, Campo Grande y Bangu entre otros. Hay ciudades grandes como São João do Meriti, Nova Iguaçu y Duque de Caxias en la Baixada Fluminense. Las dos primeras ciudades viven del gran comercio que poseen, y la tercera Duque de Caxias es un municipio importante económicamente por su refinería de Petróleo. También en esta zona hay una gran cantidad de favelas. Estas no se limitan a los cerros de la zona sur, pese a que las más famosas a nivel nacional e internacional (como los reductos de bandidos

presentados en las agencias noticiosas internacionales) están en esta zona (cerros de la zona sur), como las favelas Rocinha, Canta-Galo, São Carlos, etc.

Según los medios de comunicación carioca, en la Baixada Fluminense sucede la mayor parte de los crímenes reportados diariamente. Se trata de crímenes cometidos por enfrentamientos de bandas que controlan el narcotráfico en las favelas o muertes por asalto.

Duque de Caxias y Nova Iguaçu son los municipios de la Baixada Fluminense más conocidos por su criminalidad. Estos municipios son grandes con la mayoría de sus colonias pobres con muchas favelas.

Hay varias líneas de ferrocarril que conectan a toda la Baixada Fluminense con el centro de Río. Todos los trenes llegan a la estación Central do Brasil. En esta estación hay varias centrales camioneras que llevan a la gente a varias partes de la ciudad. Es una estación donde en su alrededor hay muchos niños de la calle andando en busca de un reloj o una bolsa para tomar de los peatones que pasan por este lugar. En la estación Central de trenes suburbanos, en pleno centro de Río, es donde llega la gran población de las zonas periféricas de Río. En la Central, además de los camiones para todas partes de la ciudad, hay una estación de metro que lleva al norte, al centro y sur de Río.

La Baixada Fluminense, junto con el suburbio y las favelas de la zona sur y norte, con la mayoría de sus habitantes negros,

son lugares de Río donde predomina la cultura del samba, la cultura del carnaval y de las sectas religiosas afro-brasileñas.

En la Baixada Fluminense, en las favelas y en el suburbio la mayoría de las fiestas son con samba y pagode. Pagode es uno de los estilos del samba y sus letras tratan de los problemas de los negros pobres y del "malandro" de cerro, el malandro actual.

La baixada (parte del suburbio muy plana y con muchos pantanos) es conocida como la zona del crimen en Río. Ahí hay muchas favelas en las cuales, junto con las de la zona sur, viven los habitantes más pobres de la ciudad. Allí se encuentran también, según reportes de los medios de comunicación, las mafias y escuadrones de la muerte que en los tres últimos años han cometido crímenes como la matanza de niños de la calle. "En un encuentro con cerveza y cocaína presenciado por el reportaje del periódico Folha de São Paulo (23/10/92, integrantes de la cúpula del narcotráfico deciden presionar los liderazgos de las favelas de los suburbios a terminar con los "arrastões" [niños de la calle que asaltan en grupos a camiones y a bañistas en las playas]. Motivo: el conflicto perjudica los negocios de venta de drogas realizados en puestos próximos a las playas. [...] En noviembre de 1992, traficantes del cerro Borel golpean y disparan en las manos de 21 jóvenes acusados de robo y tentativa de arrastão en un camión" (11).

En cada favela (en especial en los cerros) hay una casa con gente armada, donde el cabecilla de esta favela actúa como dueño del cerro. Si gente de otro bando de alguna otra favela se atreve

a meterse en otra rival hay tiroteo seguramente. La revista Manchete publicó hechos de una pelea entre dos supuestos dueños de un cerro, que sirven para ilustrar esta afirmación: "Por todo lado, hombres y muchachos \_ hasta niños chicos \_ apuntaban y disparaban armas. Y, en contra de las propias narices (las propias vidas), disparaban los papelotes de cocaína. Zacarias, el dueño de la parte alta del cerro, desafiaba y disparaba para abajo. Cabeludo, el dueño de la parte baja, respondía con tiros y gritos. Cuando la policía finalmente resolvió a subir, los generales del cerro huyeron"(12). Eso es uno de los motivos por los cuales los soldados del ejército entraron a finales del año de 94 en las favelas, pese a que parte de la sociedad carioca opusiera a esta participación del ejército en cuestiones de la policía del Estado Rio de Janeiro.

## 2.2 CULTURA POPULAR EN RIO

El concepto de cultura popular ha sido explicado previamente, siguiendo las reflexiones de Néstor García Canclini, como las manifestaciones de los pueblos nativos en América Latina que utilizan desde sus perspectivas e intereses los elementos culturales tradicionales y hegemónicos, actuándolos como propios. Según García Canclini, en los intersticios de la cultura dominante, los grupos populares introducen sus manifestaciones autóctonas, ya sean de resistencia o de reproducción del orden imperante. Este autor no acepta que en la actualidad pueda separarse lo que se llama cultura popular, de lo masivo y lo

culto. Como se explica en este capítulo citado, no hay tal separación, y sí lo que denomina de "hibridismo cultural".

Al hablar de lo popular en la ciudad de Río se va a tomar en cuenta, además de esta mezcla "postmoderna", lo que Martín Barbero conceptualiza como popular, que es la manera de vivir y de luchar en la vida cotidiana de cada ser humano, en sus reivindicaciones, sus manifestaciones. Como ya fue mencionado en el capítulo uno para este autor lo popular es más complejo de lo que se pueda imaginar, y aparece como el espacio heterogéneo de las respuestas cotidianas frente a la cultura hegemónica. En Río, lo que se identifica como cultura popular de inmediato es el samba y el carnaval, es por ello se dará más énfasis en estas dos manifestaciones populares que otras en la descripción y análisis, en esta ciudad, a lo largo de este capítulo sobre cultura popular en Río.

Sobre cultura popular de Río se hablará solamente de los elementos que aparecen en las películas de Carlos Diegues que serán analizadas para esta investigación. Gran parte de los elementos más conocidos como característicos de la cultura popular de Río son retratadas en las películas de este cineasta.

#### SAMBA

El samba es un ritmo afro-brasileño nacido en el estado de Bahía, llegado a los cerros de Río de Janeiro a través de los trabajadores inmigrantes y de ahí llevado para la llamada Cidade Nova (los alrededores del actual Sambódromo o pasarela del samba)

donde habitaron los primeros bahianos de la ciudad. Nei Lopes, compositor de samba y especialista en el género, dice que el samba llegó con los bahianos que inmigraron a la Cidade Nova y en la década de 1920(13).

Nei Lopes afirma que el Samba "desciende de las antiguas danzas de rueda de Angola y del Congo y el Lundu, [...] con sus meneos de cadera y zapateados, y la indispensable "umbigada" (ombligada, tocar el ombligo a la persona que entrará a la rueda para bailar) es su ancestro más cercano"(14). El samba tiene sus orígenes también en el Maxixe(15). Danza de dos bailarines unidos que apareció en la ciudad de Río en el final del siglo XIX. Lundu es una danza de par suelto de origen africana con su fase de esplendor en el fin del siglo XVIII y inicios del XIX. El Maxixe se danzaba con meneo de cadera como el Lundu y con movimientos de "parafuso" (tornillo). En la segunda década del siglo XX este ritmo es sustituido por el Samba. Nei Lopes cita algunos recuerdos de la vieja guardia del Samba, como este del hombre que cuenta que en un día de mayo de 1918 participaba de una fiesta de Nossa Senhora da Penha y del Samba; todo se acabó cuando la policía llegó y hasta rompió su pandero(16). Esta historia de este sambista fue citada por Nei para retratar la persecución de los negros de esta época por la policía en sus fiestas afro-brasileñas. En otros relatos de personas negras de entonces, se esclarece que sus fiestas tenían que ser escondidas, porque la clase dominante decía que donde había negros reunidos había desorden, por eso eran reprimidos. "Perseguido el ideal antiguo



de blanqueamiento, la sociedad brasileña rechazaba los negros - sus santuarios eran invadidos y depredados, sus formas de expresión eran reprimidas, sus panderos eran rotos por la policía" (17).

Nei Lopes, antes de afirmar que el Samba tiene sus raíces en el Lundu, admite que etimológicamente viene del término SEMBA que en el idioma quimbundo, denota "separación". También se ofrece otro significado, extraído del Diccionario Etimológico Bundo-Portugués del padre Albino Alves, según el cual la palabra SEMBA quiere decir una "danza caracterizada por el apartamiento de los dos danzarines que se encuentran en el medio de la arena. Después, el mismo diccionario explica el término SAMBA con muchas acepciones, entre ellas, la leyenda común entre los sambistas cariocas del inicio del siglo. Según la cual SAMBA significaría algo como 'pague/reciba' (18). Esta última connotación está de acuerdo con la historia contada por Sérgio Macedo, cuando relata la leyenda del nacimiento del SAMBA. Es la siguiente: Hace muchos años, en el tiempo de la esclavitud, vivía en Bahía (estado donde se predomina la cultura africana en Brasil con la mayoría de sus habitantes negros) una familia de esclavos, padres y siete hijos. El padre, con mucho sacrificio, junta una cantidad de dinero para comprar su Carta de Alforria (carta de libertad), pero se enferma antes de comprarla. Revela a su hijo mayor el lugar donde escondía el dinero. El muchacho huye con este dinero para el Norte de Brasil, para el estado de Pará. Prospera en la vida y quiere el perdón del padre prometiendo devolverle el dinero. El

padre acepta perdonarlo con la condición de que el perdón sea dado en una fiesta africana. "La ceremonia fue realizada, después de grandes preparativos y de acuerdo con el ritual. En el momento decisivo el viejo bendijo al hijo con las palabras MOFO RIJUM - yo te perdono. En ese instante la asistencia empieza a gritar: SAM - que significa pague - y BA que quiere decir, reciba. Empieza entonces, el sapateado increíble, paso de danza delirante e inédito. Y no tardó en darse el nombre de SAMBA a la nueva manera de bailar, que de Bahía pasa al estado vecino, Sergipe, vuelve a Salvador (capital de Bahía) y va a ser exportado para Río de Janeiro, donde es pulido y desarrollado(19). El samba tiene esta explicación legendaria que, según el autor citado, es presentada por varios otros autores que escribieron sobre el asunto.

#### EL CARNAVAL

El carnaval llegó a Brasil a través de los portugueses con el nombre de Entrudo. Los primeros bailes con personas con disfraces, según Sergio Macedo(20), aparecieron en Brasil en 1844. En 1852 surgen las primeras Sociedades Carnavalescas. En los tres días de carnaval salían los componentes de estas sociedades disfrazados y lanzando ramos de flores, confites y almendras a las personas. En 1853 aparecen un grupo de estudiantes paulistas (de São Paulo) que escandaliza la sociedad con sus desfiles extravagantes. El grupo carnavalesco recibía el nombre de "Paulicéia Vagabunda". Las mujeres que desfilaron

fueron muy criticadas, porque hasta entonces no era común que mujeres saliesen en carros alegóricos. Esto sirvió para abrir caminos para las otras sociedades carnavalescas que pasaron a desfilas con mujeres en sus carros alegóricos, en lugar de hombres vestidos de mujer como era la costumbre.

Entre 1867 y 1880 es cuando el carnaval carioca se desarrolla, siendo conocido como el juego más famoso del mundo. El Entrudo consiste, además de los desfiles, en el juego de tirar de las ventanas de los sobrados (casas) aguas y sustancias malolientes sobre la gente que pasaba por las calles. Muchas veces el agua era tirada con jeringas, lo que más tarde origina el famoso "lança-perfume", sustancia con olor a perfume, que al olerla el fulión (participante del carnaval) se droga instantáneamente. Hace algunos años, esta costumbre fue prohibida en Brasil debido a que provocaba paros cardíacos en muchas personas. Sin embargo, no ha desaparecido por completo en los carnavales brasileños. En el carnaval de Ouro Preto, en el estado de Minas Gerais, aún es posible presenciar jóvenes oliendo esta sustancia, ahora de fabricación casera, hecha por algunos estudiantes de ahí (Ouro Preto es una ciudad colonial llena de repúblicas estudiantiles, porque en esta ciudad hay una Universidad grande de este estado). El carnaval Ouro Preto se caracteriza por la participación de jóvenes de todas partes del país.

En cuanto a las sustancias malolientes que se tiraban en la época del Entrudo, Macedo cuenta que todos se divertían de esta

manera. Los esclavos en sus senzalas (sus chozas) el Emperador Don Pedro I en su palacio. Incluso dice que a Don Pedro le gustaba tirar "povilho" (polvo de yuca), legumbre y carbón vegetal sobre los miembros de la corte en esos tiempos, en los tres días de Entrudo. Hasta los niños en aquellos días saltaban de las camas gritando: ¡Entrudo! - ¡Entrudo! Salían a echar agua en los vecinos.

La participación de los esclavos al juego, aún con características europeas, iniciaba cuando el día nacía en estos días festivos. "Luego a las primeras horas de la mañana los esclavos comenzaban el Entrudo con mucho ruido por las chozas y por los "logradouros" (calles, plazas, bolevards, etcétera) de la ciudad" (21).

En la segunda mitad del siglo XIX, en el Morro Pedra do Sal (cerro piedra de la sal) de Río de Janeiro, se fundaba una colonia de negros y mulatos bahianos.

Después, la colonia de bahianos se extendió para la Cidade Nova, barrio ya explicado anteriormente. Nei Lopes sobre ello concluye: "En la Cidade Nova de 1910 predominaba una cultura blanca e importada. A pesar de ello, los negros y mestizos de allí (con la colonia bahiana al frente) se impusieron culturalmente y crearon lo que sería el carnaval de las camadas populares de Río. [...] el carnaval africano (e indio) que ya predominaba sobre la cultura pequeño burguesa de la Cidade Nova, carnaval y del samba" (22).

De los varios grupos carnavalescos existentes en finales del siglo XIX e inicios del XX los Cordões se convirtieron en tema de cronistas de la ciudad de Río, como João do Rio. Afirma el cronista: "El Cordão es el Carnaval, el Cordão es vida delirante, el Cordão es lo último de las religiones paganas... [...] el Carnaval habría desaparecido, si no fuera por el entusiasmo de los grupos de la Gamboa, del Saco, de la Saúde, de S. Diogo y de la Cidade Nova, ese entusiasmo ardiente que meses antes de los tres días viene quemando como pequeñas hogueras crepitanes para acabar en el formidable y total incendio que involucra y agita toda la ciudad"(23).

Fue en el barrio Estácio de Sá (cantado por muchos sambistas) donde el samba rural bahiano llegó a ser lo que es hoy. Allí se pasó del ritmo del Partido-Alto para el actual Samba Enredo. El samba bailado en las Escuelas de Samba es una variación de lo que fue el samba original de "morro", bailado en rueda y tocado con percusión en platos con tenedores y palmas. Este es el famoso Partido-Alto, del inicio del Samba.

El barrio Estácio de Sá es conocido por haber nacido allí la primera Escuela de Samba actual, la Deixa-Falar, en el período de desarrollo del Samba, cuando sufrió la mezcla con las otras danzas africanas de entonces, ya mencionadas antes. Era en los cafés de este barrio donde los compositores de Samba se reunían. De ahí salieron grandes sambistas como Ismael Silva, el fundador de Deixa-Falar, y muchos otros, que aún viviendo en cerros frecuentaban los bares del Estácio con sus amigos y ahí hacían

parcerías (grupos de compositores que crean obras colectivas). Cartola es un ejemplo de compositor que vivía en el cerro Mangueira y iba para el Estácio encontrarse con sus amigos. Compuso muchas músicas con Ismael Silva en los cafés de este barrio.

Un año después de la creación de Deixa-Falar surge la segunda Escola de Samba más antigua de Brasil, la Estação Primeira de Mangueira, o simplemente Mangueira. Esta permaneció hasta hoy en el cerro con el mismo nombre. Su fundador es Cartola, el gran cantautor de Samba hasta hoy muy grabado por grandes cantantes de la música popular brasileña. Mangueira aún preserva su fama y su respeto que tuvo desde su nacimiento.

En cuanto a los orígenes de estas entidades carnavalescas, según Nei Lopes, "los Ranchos Carnavalescos en Río de Janeiro y después las Escolas de Samba, son frutos híbridos de las tradiciones africanas y de las procesiones católicas de Brasil colonial por sus presentaciones en cortejo por su primitivo sentido de "embajadas", por las figuras del mestre-sala y de la porta-bandeira (bailarines masculino y femenino que encabezan el desfile de una escuela), nos remiten también a los séquitos de los reyes bantos en África"(24). El Rancho más famoso de la época fue el Ameno Resedá que surge en 1907 y desaparece en 1941. Esta agremiación carnavalesca fue la que llevó primero el carnaval a 'las últimas consecuencias' con innovaciones en el estilo y en carros alegóricos(25).

¿Cómo de Ranchos se transformaron en Escolas de Samba?

Cuenta Lopes que la gente que hacía parte del Ameno Resedá eran negros de mejores condiciones sociales de la Cidade Nova, que más tarde pasa a llamar Rancho-Escola. El bloco carnavalesco Deixa-Falar (nacido en 1917) compuesto de los bambas (los pobres desempleados de los cerros y muchos vagabundos) recibió el nombre de Escola de samba, que surge como primera en este género, en 1929 (26).

Con el desarrollo de las entidades carnavalescas, de Ranchos, Cordões, Blocos a Escolas, el Samba también salió de sus orígenes, de Partido-Alto en su forma primitiva, cantado en rueda con gente de origen africana recién salida de la esclavitud. La abolición de la esclavitud ocurre en 1888.

La Escola de Samba sale de la rigidez de las coreografías de los Ranchos. "En piso, el Bloco carnavalesco Deixa-Falar tomaba forma de un Rancho, con origen en los sucios o en las embajadas de entonces. Si los sucios eran desorden y la pelea, y el Rancho el máximo en danza y coreografía disciplinada, el nuevo tipo de Sociedad negra se valió de 3 elementos intermediarios para alterar ese cuando de extremos; la danza espontánea, el canto de las bahianas y la nueva armonía de los sambas creados en el Estácio" (27). Eso demuestra la evolución de los Ranchos a la Escola de Samba, cuando la Deixa-Falar desfiló por primera vez en 1929 como primera Escola de Samba. A partir de esta fecha surgen otras Escolas de Samba imitando la pionera e innovando también.

Los concursos van a surgir a partir de 1932 cuando Mangüera vence por primera vez.

Con el advenimiento de la radiodifusión, el Samba toma otro rumbo. De tradición oral pasa a ser un producto difundido masivamente, para llevar a mucha gente su expresión. Es cuando se dice que el sambista adquiere un status social mejor. Los sambistas, con la comercialización del samba y con el surgimiento de las grabaciones en discos, se profesionalizan, dando otro ritmo y melodía al samba.

Aquí se podrían reconocer rasgos de lo que García Canclini llama hibridismo cultural. Es la fase en que sale de lo popular como auténtico, sin pasar por cambios, a su divulgación indiscriminada para públicos diversos. Tal masificación, sin embargo, no compromete solamente a los públicos populares o incultos, pues a partir de entonces el samba comienza a ser escuchado también por los sectores ilustrados y poseedores de la "alta cultura".

Después de que es grabado y divulgado por la radio, el samba pierde el carácter puramente autóctono, y para algunos críticos como Vagalume, deja de ser "auténtico", conforme lo comentado por Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (28), quien también considera al Partido-Alto como el samba auténtico. Al respecto, García Canclini diría que ya no hay actualmente autenticidad en las creaciones culturales de América Latina, o que más bien esta autenticidad es una creación postmoderna, que es la mezcla de lo culto con lo masivo y con lo popular, y de lo nacional con lo



internacional. Tal es el caso del Samba de compositores contemporáneos como Antonio Carlos Jobim, Chico Buarque o Paulinho da Viola, que atrae a todas las clases sociales, en especial la culta.

En 1946 se realiza la primera grabación comercial de un Samba Enredo, que es el estilo del actual samba tocado en los desfiles de las Escolas de Samba. El término Enredo, en portugués, posee la acepción de trama, conjunto de incidentes que constituyen las acciones de una obra de ficción (diccionario Aurelião). Así, se llama Samba Enredo a los temas interpretados en los desfiles de samba porque en sus letras (y disfraces o carros alegóricos) se relata la historia de algún personaje importante de la historia oficial brasileña. "Los primeros enredos de las escolas eran de libre creación, hablaban de la naturaleza, del propio samba, de la realidad de los sambistas" (29). "Con la oficialización de los concursos en los años del Estado Novo (de 1937 a 1945, dictadura de Getúlio Vargas) los enredos pasan a cantar historia oficial. (...) el Estado, al darse cuenta de la fuerza de las Escolas de Samba (asociaciones populares) y para darle partidas presupuestales para su organización, que deberían atender sus exigencias, deberían cantar temas patrióticos" (30).

En los últimos años, los compositores tienen plena libertad para contar sus historias sobre cualquier tema.

Algunos puxadores de Samba (hombres que van a frente de un bloco, grupo carnavalesco) recibieron influencia de las películas

musicales norteamericanas, y con eso transformaron sus coreografías introduciendo pasos en medio de la evolución(31).

En cuanto a los cambios en los disfraces, lo más innovado son los trajes de Vedete, que hoy ocupan el lugar de los trajes de las Damas Antiguas, las pastoras. Además de ello, se dice que antes se sambaba en "el pie", es decir siguiendo pasos de baile establecidos, mientras que hoy, con el surgimiento de una moral sexual nueva, lo que se vio fue lo siguiente: "Las damas antiguas dieron lugar a las 'vedetes', con plumas, lentejuelas, tanguas y piernas descubiertas, el pie fue relegado a segundo plano (incluso por la imposibilidad de sambar con tacones altísimos, de los tiempos gloriosos del teatro de revista) debido a la importancia del 'rebolado' (meneo de caderas) mucho más sensual y sugestivo(32).

La imagen de la carioca hoy día a nivel mundial es de la mujer sensual y en muchas veces de mujer fácil de conquista. Tal como afirma Maria Dulce, ya mencionado en el capítulo sobre Copacabana, que Río es conocido como el paraíso del sexo para muchos turistas a nivel internacional.

Esta manera de sensual, calurosa de ser de algunas cariocas, entra en este estudio como parte de los elementos que configuran la cultura popular de Río. Basándose en la definición de lo popular según Martín Barbero, ya explicado antes.

En resumen, el samba y al carnaval, aparecen como las manifestaciones de cultura popular de la ciudad de Río más famosas y conocidas en todo el mundo y en el propio país, a

través de las cuales es posible explicar otras manifestaciones en muy diversos ámbitos. Conectados al samba y al carnaval están otros elementos de la cultura, como el juego con la sensualidad (las mulatas con sus meneos de caderas), el comercio de la prostitución y el "malandro". También serán objeto de este estudio, como manifestaciones de la cultura popular de Río, las sectas religiosas afro-brasileñas, el "jogo do bicho" y la pasión de casi todos los brasileños, el fútbol, que van a entrar aquí como características decisivas de la cultura carioca.

Aquello que pueda ser llamado "la forma de ser de los cariocas" y la manera de ser de los bahianos (muy extrovertidos) encuentra una explicación en los valores del candomblé -secta religiosa afro-brasileña que será explicada más adelante-. "Tengo fuerte tendencia a creer que los tan festejados 'modo carioca de ser' y del bahiano son influencias directas de los valores del candomblé, que estimula las diferencias, desconociendo la culpa y tratando los problemas personales como interferencias indebidas de la realidad externa, más que de los demonios interiores. [...] Para el candomblé, lo que cercena la libertad es la realidad externa. Nuestros dioses interiores deben ser homenajeados regularmente y alimentados con bonitos y succulentos banquetes" (33).

Otra pasión del carioca es el fútbol, aunque el fútbol es también pasión de los brasileños en su mayoría, como se ha podido comprobar muchas veces a través de noticias en los medios de

comunicación sobre personas que pierden hasta la vida cuando sus clubes son derrotados por los rivales.

#### CULTOS AFRO-BRASILEÑOS

Las sectas afro-brasileñas, el Candomblé y la Umbanda, son también parte de la cultura popular carioca, pese a que estas sectas, con sus cultos, están en muchos estados de Brasil. En el estado de Bahía es donde estos cultos son más conocidos y también más respetados, e incluso visitados por muchos creyentes de otras partes del país. Había en Salvador, capital de este estado, la Mãe Minininha de Gantois (Madre-niñita), una "ialorixá" o Madre de Santo, la jefa del "terreiro" (casa del culto), muy buscada por artistas famosos, personalidades y gente de las más diversas capas sociales. Era común que la gente fuera a Bahía a pedir la bendición de la Mãe Minininha de Gantois. En la segunda mitad de la década de 80 muere esa señora bahiana, protectora de muchos brasileños, según sus creencias. Para confirmar lo dicho sobre la veneración de personalidades por esta mujer importante en el culto afro brasileño, se puede citar al influyente periódico carioca O Globo, el cual publica: " Gal Costa, Maria Bethânia, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Caribé, Caetano Veloso, Calazans Neto, el Gobernador Durval Carneiro, los ex gobernadores Roberto Santos y Antonio Carlos Magalhães, Mario Cravo Junior y muchas otras personalidades bahianas están siendo esperadas hoy en el alto de Gantois, donde Maria Escolástica da Conceição Nazaré, la

Mãe Minininha, estará recibiendo a partir de las 18 horas saludos por sus 90 años". (34)

Los bahianos arriba mencionados son personalidades conocidas a nivel nacional. Incluso algunos hasta a nivel internacional, como los cantantes Caetano Veloso, Gal Costa y Maria Bethânia, y el escritor Jorge Amado.

Para la ocasión del cumpleaños de Mãe Minininha, se inauguró una exposición titulada "Influencias de Mãe Minininha en la cultura bahiana" y en el texto de la exposición se decía: "Todos los artistas bahianos tenemos influencia de Mãe Minininha do Gantois en nuestra cultura. Ella es nuestra musa inspiradora, una fuente viva de influencia para todos nosotros" (35).

En la ciudad de Río estos cultos son bastante populares. Esto se puede comprobar cada 31 de diciembre a la media noche, cuando los ritos de año nuevo de los cultos afro-brasileños son celebrados no sólo por sus fieles, sino por toda la población carioca. Los adeptos cariocas de las sectas mencionadas arriba, en masa, celebran sus danzas y cantos en la arena, en la orilla del mar. Los seguidores de Umbanda se visten todos de blanco, y los del candomblé se visten según el color de su "orixá" (divinidad o fuerza de la naturaleza según esta secta).

El escenario de 12 kilómetros de playa carioca, empezando por Leme y hasta Leblon, es de velas encendidas, tambores, flores blancas, botellas de champaña y gente pidiendo bendición a las Madres de Santo. Para completar la belleza de escenario, incluso los cariocas no participantes de la fe afro-brasileña, casi todos

vestidos de blanco, se unen a las celebraciones junto a los fieles del Candomblé y la Umbanda.

En estas playas de la Zona Sur de Río, en este día se mezclan gente de todas las clases sociales y todos los colores. También se reúnen con los brasileños para loar a Yemanjá (diosa del agua y del mar en la mitología africana) turistas de varias partes del mundo vestidos de blanco. Esta fiesta sucede también en otras playas de Río, además de las ya mencionadas, con quemas de fuegos de artificio.

José Guilherme Cantor Magnani define a las dos sectas de la siguiente manera: "Umbanda es una religión mediúnica formada a partir de elementos doctrinarios y rituales de cultos africanos, indígena, espiritismo kardecista, catolicismo y basada en la incorporación, en los iniciados, de entidades espirituales (caboclos, pretos-velhos etc.) agrupadas en líneas y falanges.

Candomblé nombre originalmente dado a danzas profanas y/o religiosas de los esclavos, pasó a designar el culto de los orixás (entidades africanas) tal como es practicado en "Terreiros" (casa o tienda donde se realizan los cultos) principalmente de tradición Nagô.

"El Candomblé privilegia los orixás, mientras que la Umbanda trabaja con los guías, o sea, espíritus de muertos. La manera de atender y trabajar con sus divinidades es diferente. Mientras algunas sectas instruyen sus adeptos a hacer caras ofrendas, incluyendo comidas muy bien preparadas y animales sacrificados, otras proponen un simple vaso de agua y una vela.

Hay notables diferencias también en los rituales. El Candomblé valora la elegancia en los gestos y belleza estética en las ropas, cánticos y objetos rituales. Y no hace ninguna sesión si no hay atabaques (tambores) dando el ritmo a las danza de los orixás. Y los orixás no hablan, apenas bailan solemnes en medio de la casa. En la Umbanda, los guías hablan con todo el mundo, las ropas son siempre blancas y algunos terreiros no aceptan los atabaques, invocando a los guías apenas con cánticos y palmas" (36).

Cuando se menciona el nombre de estas dos sectas, en general se las relaciona con la magia negra; sin embargo, la magia negra es practicada por la Macumba, una variación del Candomblé, y de la Umbanda con el nombre de Quinbanda (37). En las ceremonias de Macumba o de Quinbanda los adeptos reciben el diablo, por ejemplo, que sería el "Exú". El Exú en la Umbanda no tiene culto, excepto en la llamada Umbanda Negra, pero en el Candomblé esta entidad es llamada para dar paso a otras.

Las entidades, los orixás del Candomblé, no son espíritus de muertos como en la Umbanda, sino de "Reyes, princesas y héroes divinizados que representan fuerzas de la naturaleza" (38). Así, en la mitología africana, Xangô es el dios del rayo y del trueno; Iasã, diosa de los vientos y de la tormenta; Iemanjá, diosa del agua y del mar; Oxumaré, del arco-iris; Oxum, de los ríos y cascadas. Las que representan actividades humanas son: Oxossi, a caza; Ogum a guerra y metalurgia; Omulu, a medicina, virtudes y pasiones, Xangô, a justicia; Oxum, el amor, el celo; Oxalá

sabiduría. "Las acciones se desarrollan, como en el caso de los dioses griegos, en un tiempo mítico" (39). En la Umbanda los guías son los espíritus de caboclos (indios) y pretos-velhos (negros-viejos). Los espíritus de viejos esclavos e indios asumen el papel de antepasados africanos e indígena.

#### EL MALANDRO

Otro elemento presente en la configuración de la cultura popular carioca es el personaje del malandro. En las primeras décadas del actual siglo este personaje era descrito como un hombre astuto, engañador y jugador de barajas en los bares. Era parte de la cultura carioca. Hay películas y muchas canciones recordando los tiempos de esta "cultura del malandro", como Chico Buarque, quien dice que ya no existe el malandro del Barrio de Lapa, colonia donde se hicieron famosos. En la letra de su canción titulada "Homenagem ao Malandro" dice: "Yo fui hacer un samba en homenaje al verdadero "malandragem" que conozco de otros carnavales [de otros tiempos]. Yo fui a Lapa y perdí el viaje, pues aquel tal malandragem no existe más. Ahora ya no es normal lo que existe de malandro regular profesional, malandro con aparato de malandro oficial, malandro candidato a malandro federal, malandro con retrato en la columna social, que nunca le va mal, pero el malandro de verdad, no se divulga, jubiló la navaja, tiene mujer e hijo y cosas y tal, dicen las malas lenguas que él hasta trabaja, vive allá lejos, se mueve en el tren de la Central". Es este "malandraxe" actual del que voy a hablar,



puesto que la anterior es hoy parte del folclore de Río. Sobre el malandro de antaño dice Gilberto Vasconcelos: "El sambista de la década de 1930 tiene conciencia de que 'la malandragem' es la única alternativa posible de sobrevivir en una sociedad cuya estructura social convierte al hombre que trabaja en un marginal económico empobreciendo día con día". Citado por Luiz Fernando Medeiros (40), en análisis a canciones del compositor de samba, Ismael Silva sobre el malandro. Es posible que esta desigualdad económica y social haya aumentado para los afro-brasileños a partir de la abolición de la esclavitud, cuando la mano de obra del esclavo negro es sustituida por la de los inmigrantes. "Los planes abolicionistas en relación a la integración del esclavo no se concretaron. Los negros fueron tirados en el mundo de los blancos sin ninguna indemnización, garantía o asistencia. La gran mayoría se desplaza a las ciudades, donde aguardaba el desempleo y una vida marginal" (41).

El llamado malandro usaba traje blanco con camisa de seda con corbata roja y sombrero blanco caído en la nuca. Traía una navaja, el "canivete". El "canivete" era utilizado en las peleas con los rivales para cortar sus cuellos. Estos datos pueden ser vistos en la película de Rui Guerra, "Opera do Malandro" (basado en el libro escrito por el cantautor Chico Buarque). Este filme realizado en 1986, dentro del género musical, es un homenaje al malandro de aquellos tiempos pasados. La "cultura del malandro" está ubicada históricamente en la década de 1940 en dicha película. En resumen, el musical presenta dos malandros que

pelean por una mujer de cabaret (la prostituta de los tiempos del malandro). Uno de ellos está metido en problemas de contrabando. El modelo del personaje del malandro es característico del Exú (entidad afro-brasileña, lo que sería el diablo) más popular en Rio, el Zé Pilintra (de la Umbanda Negra, o Macumba), que es descrito popularmente tal como es la figura del malandro del barrio de Lapa en aquellos tiempos. Las Pombas-giras (entidades de la Macumba) tienen el estereotipo de prostituta(42).

Hoy, este personaje, el malandro, se ha transformado en diferentes tipos de malandros, como los cabecillas del tráfico de drogas y los diversos tipos de gente que roban, desde aquellos que sacan dinero y objetos de los turistas en las playas de la zona sur, los que asaltan a mano armada en diversos lugares, hasta los de corbata y capital como los Banqueros del Jogo do Bicho y políticos que desvían dinero del pueblo para enriquecerse, el malandro con corbata y capital.

El oficio de malandro (malandrage) de antaño fue muy cantado por el cantautor sambista Ismael Silva, cuyos sambas han sido analizados por Luiz Fernando Medeiros de Carvalho en el Libro "Ismael Silva, Samba e Resistência". Sus composiciones hablan de la manera de vivir de los "malandros", de las cuales se puede citar como ejemplo el samba "O que será de mim" (qué será de mí):

"Si yo necesitase algún día de ir para el trabajo duro no sé que pasará pues vivo en la malandragem y vida mejor no hay. Mi malandragem es fina. No deshaciendo en nadie Dios es quien nos da la suerte. Y el valor da a quien lo tiene. También me doy mi

valor. Golpe equivocado aún no he dado. Hago uso de la cabeza. Y por esc nunca equivoqué. No sé que pasará. Oye, no hay vida mejor, que vida mejor no hay. Deja hablar quien quiera. Deja a quien quiera hablar. El trabajo no es bueno. Nadie puede dudar. Oye, trabajar, sólo obligado. Por gusto nadie va allá" (43).

Se cuenta que este tipo de personaje era sustentado por mujeres que vivían en la orgía (bacanal). De eso habla Luiz Medeiros de Carvalho. "El malandro -para evitar que su placer se diluyera por el desgaste en la labor- se apoya en la mujer como fuente de renta. [...] era la 'nega' (la mujer negra o mulata) que le garantizaba la camisa y el traje blanco siempre bien limpio y bien planchado, y aun le daba para el pan y para la mantequilla de todos los días -el amor era siempre establecido desde el punto de vista de una posición de la fuerza del hombre" (44).

Algunos cantautores, como Moreira da Silva, cantan el malandraje actual, a través del pagode (una variación del samba). A ejemplo de un pagode de éstos es el "Cocada Boa" (cocada buena), que hace un doble sentido de coca buena, que es lo mismo que cocaína buena. Habla de la marihuana como la cocada negra y de la cocaína como la blanca: "Es coca buena, verdad, es cocada buena, tiene de la blanca y de la negra, para todos gustos". La policía llega para llevarlos a la cárcel, pero termina también gustando de la cocada buena. El juego de palabra está en la última sílaba de cocaDA (dulce de coco). DA en portugués es DE LA. Cantando se oye coca de la buena. Como en esta canción, los

"pagodeiros" no románticos, sino irónicos cantan la vida de los actuales malandros de las favelas cariocas.

Como dije antes, el malandraje ha cambiado. Los varios tipos de malandros son diferentes. Hay los que usan la astucia del malandro de antaño para obtener dinero, como los estafadores, de corbata y capital, y hay los que usan de la violencia, como los asaltantes y pertenecientes a las mafias del narcotráfico.

#### LAS GAROTAS DE PROGRAMA

Ligado a la figura del malandro, de antaño estaba la mujer de orgía, que le garantizaba a éste una vida sin tener que preocuparse con trabajo. "En la década de 1930 los malandros eran manos de obra excedente o sea, no tenían trabajo"(45).

La mujer de la orgía cambió, tal como cambió el personaje malandro. Hoy, una de las modalidades de las prostitutas cariocas más común es la de la "Garota de Programa" (muchachas que acompañan hombres en las noches cariocas) que trabajan en la vida nocturna de Río, pero no aparece como la mujer de la orgía de antes, que sostenía a hombres que vivían sin trabajar. Por lo que se sabe, ellas usan eso para comprar ropas en tiendas caras, para estar a la moda y bien arregladas.

Las garotas de programa en el barrio de Copacabana son personajes "típicos", que forman parte de la cultura de Río, según los conceptos de cultura popular de García Canclini y de Martín Barbero. Lo popular como las manifestaciones y costumbres cotidianos de la gente. Ya se hizo parte de la cultura carioca

que creó la imagen de Río como paraíso del sexo como dijo la antropóloga Maria Dulce Gaspar, ya citada en el capítulo sobre zona sur.

Maria Dulce, para hablar de la prostitución en Río escogió el barrio de Copacabana, que es donde está la mayoría de las casas nocturnas (con shows eróticos) y agencias para los más diversos servicios del sexo. Entre ellos, las "michês", chicas bonitas, generalmente bilingües que acompañan a los turistas en sus paseos por las islas, restaurante, bares, etcétera.

#### JOGO DO BICHO

Uno de los tipos de malandro que se encaja en la descripción de malandro de corbata y capital es el Banqueiro del Bicho, o sea los dueños del juego ilegal llamado de Jogo do Bicho (Juego del Bicho). El Juego del Bicho ganó tanta popularidad en la ciudad de Río que, pese a su prohibición en 1945, sigue siendo hasta hoy juego de placer para la población más carente de Río. Dice Ari Madureira: "Este placer, este ejercicio diario de emulación por parte de los desposeídos, junto con el hecho fácilmente constado de que los Banqueros de Bicho, en su gran mayoría, también son originarios de las camadas más pobres de la población, ningún juego de azar puede proporcionar" (46).

Hay una creencia en Brasil así divulgada: "En Brasil existen apenas dos cosas verdaderamente serias y organizadas -el Carnaval y el Juego del Bicho (47). Los "bicheiros", hombres que trabajan atendiendo a los jugadores son constantemente perseguidos por la

policía; sin embargo, los llamados "banqueros" difícilmente son capturados. Muchos de éstos son queridos por la población más carente porque les apoyan con dinero para financiar Escuelas de Samba y en algunos casos hasta clubes de fútbol, como se ha informado en la prensa carioca muchas veces.

El juego consiste en que cada animal del zoológico recibe un número que va de 1 al 25. Las personas sueñan con algo que hace referencia a algún animal y juegan en éste. Cada animal pertenece a un grupo que tiene cuatro decenas. Los apostadores pueden optar por varias modalidades de jugar, con poco o mucho dinero.

Para ilustrar el funcionamiento del Jogo do Bicho, un testimonio de un banqueiro de este negocio ilegal:

"Mire, el Juego do Bicho es una cosa básicamente; honestidad. La persona aquí tiene garantía de recibir su dinero. Si acierta, nosotros pagamos de verdad. Otra cosa que pocos saben es que nosotros empleamos a muchas personas con problemas de pulmón, y muchos analfabetos, en verdad, semi-analfabetos, pues ellos saben ver el juego correcto, sin error. Nosotros empleamos estas personas que no tendrían condiciones de conseguir empleo en otros lugares"

(48).

### 3. EL HIBRIDISMO CONTEMPORANEO:

#### CULTURA POPULAR Y CULTURA DE MASAS

##### 3.1. DEFINICION DE CULTURA

Antes de desarrollar el concepto de cultura popular, resulta pertinente una explicación del término cultura. El antropólogo Darcy Ribeiro describe el concepto cultura en una visión más dirigida hacia la antropología. Dice Ribeiro:

"[...] cultura como la herencia social de una comunidad humana, representada por el acervo coparticipado de modos estandarizados de adaptación a la naturaleza para el proveimiento de la subsistencia, de normas e instituciones reguladoras de las relaciones sociales y de los cuerpos de saber, de valores y de creencias con que explican su experiencia, expresan su creatividad artística y se motivan para la acción". (1)

Cuando Darcy Ribeiro caracteriza a la cultura como un conjunto de herencias sociales coincide con la definición que hace Linton Ralph en su libro *Cultura y Personalidade*, 1971.

Según el *Diccionario Filosófico Abreviado*, de M. Rosental y P. Iudin (Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1950), el vocablo "cultura -es un conjunto de los valores materiales y espirituales creados por la humanidad, en el recorrido de su historia. La cultura es un fenómeno social que representa el nivel alcanzado por la sociedad en determinada etapa histórica: progreso, técnica, experiencia de producción y de trabajo, instrucción, educación, ciencia, literatura, arte e instituciones que les corresponden. En un sentido más restringido, se comprende bajo el

término cultura, al conjunto de formas de vida espiritual de la sociedad, que nacen y se desarrollan con base en la manera de producción de los bienes materiales históricamente determinado. Así, se entiende por cultura el nivel de desarrollo alcanzado por la sociedad en la instrucción, en la ciencia, en la literatura, en el arte, en la filosofía, en la moral, etc., y las instituciones correspondientes" (2).

Se entiende por cultura, según los autores citados, a todas aquellas manifestaciones que tienen lugar en una sociedad, las costumbres, los sentimientos, las relaciones, entre los individuos, las creaciones artísticas, etc.

Ahora bien, a partir de estas definiciones del concepto de cultura, se puede hablar de diferentes escalones o ámbitos de la cultura en una sociedad. En América Latina las manifestaciones culturales del pueblo nativo han sido tradicionalmente clasificadas como cultura popular, las manifestaciones culturales heredadas de los colonizadores europeos son denominadas eruditas o cultas, y las actuales, una mezcla de lo popular con lo culto producidas por los medios de comunicación son llamadas cultura de masas. Sin embargo, en la actualidad tales escalones se encuentran interrelacionados de manera que resulta imposible establecer límites tajantes entre ellos.

Sobre lo popular como tradición dice Canclini: "Lo popular como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina, de la supuesta transparencia de la comunicación cara a cara, de la



profundidad que se perdería por los cambios 'exteriores' de la modernidad" (3).

### 3.2. CULTURA POPULAR (TRADICIONAL)

Lo popular no está formado solamente por las manifestaciones culturales de los pueblos nativos tales como danzas y creencias, es decir, lo tradicional, sino más que eso, el término popular puede abarcar también a lo masivo, producido por los medios de comunicación. Según Martín Barbero, en el siglo XIX la cultura tradicional pasa a ser conocida como popular, y cuando es producida industrialmente, con el progreso tecnológico y el desarrollo de los medios de comunicación, esta cultura popular pasa a ser la cultura de masas (4).

Para el investigador Néstor García Canclini, sin embargo, no es posible hacer una separación entre cultura popular y de masas en la actualidad. Para él, según explica en su libro *Cultura Híbridas* (5), ambas (la cultura popular y masiva) se mezclan con la llamada alta cultura y se transforman en una sola, lo que da por resultado un hibridismo cultural para América Latina y el llamado Postmodernismo para los países centrales.

Además de estas dos modalidades, lo popular masivo, representando lo moderno, y lo popular tradicional, representando manifestaciones culturales propias de un pueblo, está una tercera concepción, la que explica que la cultura popular no es homogénea, sino que es el campo en el que tienen lugar diversos conflictos, como las protestas populares en épocas diversas. Lo

popular es, desde esta perspectiva, un proceso heterogéneo de luchas populares de las clases dominadas por los sectores hegemónicos, el cual tienen lugar en la vida cotidiana. Así lo afirma Martín Barbero con relación a América Latina: "... la cultura popular, a diferencia de lo que pasa en Europa o Estados Unidos, no nombra únicamente lo masivo o el museo, sino un espacio de conflicto profundo y una dinámica cultural insoslayable" (6).

García Canclini está de acuerdo con esta definición de lo popular cuando dice: "Por extensión es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones. (...) Lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tiene el sentido unívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral. Lo popular designa las posiciones de ciertos actores, las que los sitúan ante los hegemónicos, no siempre bajo la forma de enfrentamientos" (7).

Los tres usos dados a lo popular por diferentes puntos de vista son así resumidos por García Canclini: "los folcloristas hablan de lo tradicional, los medios masivos de popularidad y los políticos de pueblo" (8).

En el análisis que será llevado a cabo en esta tesis, se tomará en cuenta la mezcla de estas tres definiciones de lo popular. No se analizarán solamente las manifestaciones de lo popular entendiéndolas como cultura tradicional y cultura masiva,

sino que se tomarán en cuenta las formas en que las clases dominadas realizan éstas en su vida cotidiana, en medio de luchas para sobrevivir y construyendo su propia cultura. Se buscará lo popular en los tres usos arriba mencionados. Los conceptos de popular masivo y tradicional serán abordados con mayor extensión en el siguiente subcapítulo.

Lo popular va más allá de ser una cultura con raíces de los nativos de determinado país. Lo popular se constituye día con día en la sociedad. Son las formas en que la gente organiza su vida en la vida cotidiana, en un espacio diferente del de la cultura de masas y de la alta cultura, como se definió anteriormente.

### 3.3.- CULTURA POPULAR (DE MASAS)

Se entiende por cultura de masas la cultura transmitida por los medios de comunicación, como: periódicos, radio, televisión y cine. Según define Néstor García Clanclini, es la mezcla de la llamada alta cultura con la cultura popular, producidas por los medios de comunicación. "Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclore, ahora los difunden masivamente. El rock y la música 'erudita' se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afro-americanas" (9). Para autores como Martín Barbero, lo masivo está constituido más por la cultura popular que por la alta cultura. "...hay un momento en el desarrollo del capitalismo europeo en el que las luchas sociales transforman el sentido de la cultura tradicional, es decir, de la vieja cultura popular,

convirtiéndola en cultura de masa. (...) Y bien, será precisamente esa cultura de los almanaques y la literatura de cordel, de las canciones, los espectáculos de feria y la taberna la que será neutralizada y desactivada, de-formada por el proceso de masificación"(10). La literatura de cordel va a propiciar el paso de lo oral a lo escrito y de ahí lo folclórico se transforma en popular(11).

La cultura producida industrialmente para las masas a partir del siglo XIX es la nueva cultura popular según el autor citado (12). Para García Canclini no existe una separación entre cultura de masas, cultura popular y cultura culta, que es lo que este investigador llama el hibridismo cultural. Eso significa que las tres formas culturales se mezclan en la actualidad. Dice García Canclini que un artesano latinoamericano usa técnicas tradicionales para producir su arte, pero en el momento de venderlo se adhiere a las técnicas modernas, exponiendo sus obras en museos de arte reservados a la alta cultura. "El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado"(13). Interpretando a García Canclini, se puede decir que el arte popular ya no se encuentra solamente en la feria, como solía acontecer. Con lo culto pasa lo mismo. Actualmente, cualquiera tiene acceso a la cultura llamada culta. La música clásica, en épocas anteriores presentada en vivo, actualmente, gracias a las grabaciones y a las transmisiones masivas de los medios electrónicos, no está

únicamente al acceso de la clase alta (llamada culta), sino de capas cada vez más amplias de la población. En la etapa en que se produce la cultura por los medios masivos, todo producto cultural pasa a través de ellos.

Hoy en día no es posible establecer una separación clara entre lo que sería masivo y no masivo, puesto que ninguno de los tres escalones de la cultura escapa de los medios de comunicación, considerados como los productores de la cultura masiva, aquella que es hecha por poderíos económicos con la intención de venderse al consumidor. "La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por 'ser culto' en la modernidad" (14).

Marcando históricamente el surgimiento de la cultura de masas, no se podría hablar de esa cultura antes de la Revolución Industrial, momento en que la cual aparece. Para muchos, el trazo caracterizador de la cultura de masas o pop es que no es producida por aquellos que la consumen, lo que la diferencia de la cultura popular tradicional (la suma de los valores propios de un pueblo) (15).

Teixeira Coelho señala que para algunos autores la cultura de masas surge con los primeros periódicos y que, para otros, además del periódico, también está caracterizada por la novela de folletín. Para la formación de una cultura de masas fue necesario

juntar a los dos productos citados, la transformación del teatro en teatro de revista; de la pintura en cartel y de la ópera en opereta. El surgimiento de la cultura de masas estaría ubicado en la segunda mitad del siglo XIX(16).

Mucho se discutió y sigue discutiendo al respecto del contenido de los productos de la industria cultural, sobre la cultura creada como función de esta industria. Desde los miembros de la Escuela de Frankfurt, que afirmaban que los productos de la industria cultural eran totalmente maléficos para el ser humano, hasta autores actuales como Umberto Eco o John B. Thompson, quienes rechazan la idea de la "masa" como un grupo uniforme e indefenso ante los medios, no se ha dejado de polemizar sobre el tema. Como se sabe, los miembros de la Escuela de Frankfurt afirman que todo lo producido por la industria cultural tiene el objetivo de enajenar y transmitir la ideología dominante para el pueblo, que nada de lo producido por los medios masivos de comunicación es bueno, y que la sólo alta cultura transmite el conocimiento. Sobre ello afirma Adorno: "Ciertamente es que la cultura de masas se encuentra enlazada con esquemas conscientes e inconscientes, que supone generalizados justamente entre los consumidores. Ese patrimonio consiste en los instintos reprimidos de las masas, o bien, simplemente no satisfechos, a los cuales se orientan, directa o indirectamente, las mercaderías culturales; por lo común lo hacen indirectamente en cuanto, como lo ha mostrado expresamente el psicólogo norteamericano G. Legman, se reemplaza lo sexual por la representación de actos de fuerza y

rudeza desexualizados. Es posible verificarlo, en la televisión, inclusive en las farsas aparentemente más inocentes. A través de éstas u otras transposiciones, la voluntad de los recipientes acepta el lenguaje de las imágenes, que tan fácilmente se ofrece como el lenguaje de los objetos ofrecidos. En cuanto se depierta y se represente figurativamente, lo que dormía preconceptualmente en el sujeto, simultáneamente se le propone lo que debe aceptar." (17).

En Apocalípticos e Integrados, Eco muestra los dos lados de la moneda, o sea, el lado positivo y el negativo de la industria cultural, que produce la cultura para las masas propia de la sociedad industrial. El lado negativo es el que resalta la Escuela de Frankfurt, de que la industria cultural cumple con la función de enajenar al hombre, hacerlo perder la capacidad de reflexión sobre sí mismo y transformarlo en cosa. El lado positivo estaría en el acceso para el gran público a informaciones antes sólo al alcance de los letrados, los poseedores de la "alta cultura". Los niños muy temprano dominan el lenguaje a través de la televisión, por ejemplo. El semiólogo italiano llama "Integrados" a quienes ven el lado positivo de la industria cultural y "Apocalípticos" a los que la rechazan por completo(18).

Sobre la defensa de la cultura de masas, dice Eco: "La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consenso, en el disfrute de

las comunicaciones: nace en cualquier sociedad de tipo industrial"(19).

En contrapartida a los "apocalípticos", Thompson cree que la gente catalogada de "masa" es capaz de escoger en los medios los mensajes que le interesan(20). Como ejemplo de ello Martín Barbero cita unas campesinas inmigrantes en la ciudad de Lima que escuchan radionovelas para aprender el idioma y no por el interés de la historia contada(21). Ellas ven solamente aquello que está en sus intereses y posibilidades de comprensión, es decir, aquello que se encuentra dentro de sus esquemas conceptuales, que es lo que Thompson llama "formas simbólicas" (22).

Eco, en *Lector in Fábula*, plantea algo similar con relación a las masas, cuando afirma de que para entender un mensaje se requiere de ciertos conocimientos, incluso de nociones sobre la persona que emite tal mensaje. Debe conocer el momento político en que fue emitido el mensaje. Esto está hecho para la lectura escrita, pero se puede llevar este método para cualquier otro medio masivo que trasmite el mensaje. Dice Eco: "... sólo mediante una inserción contextual de cada una de las expresiones puede el destinatario tomar una decisión interpretativa definitiva"(23).

Se puede resumir, según estos autores, que los medios masivos no son tan maléficos para el hombre como se cree, pues el receptor busca en los mensajes aquello que responde a su necesidad y lo carga de significado insertándolo en los contextos que responden a su interés.



Con la idea que tiene de hibridismo cultura García Canclini, de cierta forma se resumen las ideas de Eco y Thompson, ya que para este autor toda la producción cultural hoy día es producida por los medios de comunicación masivos.

#### 3.4. HIBRIDISMO CULTURAL

Néstor García Canclini no cree que en América Latina se pueda usar el término posmodernidad porque todavía en este continente no ha llegado la modernidad para todos, y la gran mayoría de la gente vive aún en la premodernidad. Explica que la modernidad implica tecnología y avances científicos en varios ámbitos de una sociedad. Ejemplifica eso con la ausencia de modernidad en Perú, que convive (1989, cuando escribió el libro) todavía con el grupo armado Sendero Luminoso, totalmente en fase premoderna(24). El autor argentino considera que se puede usar el término postmodernidad como sinónimo de lo que llama "hibridismo cultural".

García Canclini llama hibridismo cultural a la mezcla de cultura culta, popular y masiva. Cuando el autor da ejemplos de cantautores latinoamericanos que pertenecen a esta ola posmodernista, o de hibridismo cultural, cita a Astor Piazzola, Rubén Blades y al brasileño Caetano Veloso como los representantes más importantes.

En su libro Culturas Híbridas, García Canclini hace una crítica con respecto a la separación tradicional entre los diversos niveles de cultura. El autor afirma que, pese a que no

hay una modernidad para todos, ya no se pueden separar los tres ámbitos: lo culto, lo popular y lo masivo. Del mismo modo, no se puede separar lo tradicional de lo moderno. Esto es ejemplificado por Canclini con los museos, y menciona el caso de los museos de arte contemporáneo, que exponen arte africano, con lo que se confunde lo tradicional con la alta cultura.

No se puede afirmar hoy en día que el museo sea un lugar de exposición de la alta cultura y las ferias para las artesanías porque en la práctica no es así. En los museos de arte contemporáneo conviven la llamada alta cultura con las culturas tradicionales de Africa y Asia, por ejemplo. En las composiciones de Caetano Veloso uno puede oír desde las canciones populares, con arreglos clásicos, hasta rap y grabaciones de canciones de Michel Jackson. Caetano es considerado uno de los principales cantautores de vanguardia en Brasil.

Según García Canclini, el hibridismo cultural conviene a los sectores políticos progresistas de América Latina, los cuales con la coexistencia de culturas étnicas y nuevas tecnologías, formas de producción artesanal e industrial, pueden renovar a los procesos políticos(25).

Sin embargo, en la medida en que la modernidad es restringida para muchos, la parcela de la sociedad que ejerce la producción artesanal tiene poco acceso a la educación, lo que dificulta una participación más activa en las cuestiones políticas de sus países.

Faltando la democracia y prevaleciendo los métodos de dominación tradicional en una supuesta sociedad moderna, la modernidad es falsa. Es lo que quiere decir García Canclini cuando afirma: "Llamamos proyecto democratizador al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para una evolución racional y moral" (26).

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

#### 4. EL CINEMA NOVO Y EL CINE DE DIEGUES

##### 4.1. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

Según el modelo semiótico-informacional de la comunicación, formulado por Umberto Eco (1987), comunicación es el proceso social de creación de significados a partir de los códigos culturales existentes en la sociedad.

El modelo comunicativo semiótico-informacional, según Mauro Wolf (1987), es representado de la siguiente manera: un emisor envía un mensaje codificado con determinado significado a un canal. Este mensaje es recibido por el destinatario que lo decodifica para entenderlo. El proceso se realiza en el contexto de los grandes códigos culturales compartidos por ambas partes.

Los mensajes transmitidos a través del cine pasa por ese proceso de comunicación de emitir mensajes por un canal, el aparato tecnológico "cine", emitido por un emisor (que puede identificarse con el director del filme) con su visión de mundo particular, con la intención de que los receptores (el público que asiste a la película) la decodifique y la entienda. El receptor sin embargo, recibe el mensaje y lo decodifica según su perspectiva cultural.

##### 4.2 EL CINEMA NOVO

El cineasta brasileño Carlos Diegues empezó en el cine dentro de la ola cinematográfica llamada Cinema Novo (cine nuevo), en boga en Brasil desde la década de 1960 hasta inicios de la década de 1970, cuando el cine brasileño toma otros rumbos. Antes de hablar sobre Diegues en el Cine, se presentará un

resumen de lo que fue el Cinema Novo, ya que este director es uno de los principales exponentes de este movimiento.

El movimiento del Cinema Novo tenía como principal objetivo tratar temas nacionales, reflejando la cultura y las costumbres del pueblo brasileño y buscando una concientización en torno a la situación del país de aquella época. "Cuando ese cine nacional-popular surge, se destina a ser un instrumento de concientización" (1).

Los orígenes de esta corriente fílmica pueden ser ubicados, en el plano ideológico, en la búsqueda del "verdadero" pueblo brasileño, dentro de los proyectos de transformación revolucionaria, anticapitalista y nacionalista de los años 60; en el plano estético, es determinante la influencia de las corrientes fílmicas europeas de la época que privilegian al cine como expresión artística individual, de un "autor" ubicado fuera del sistema industrial, como el Neorrealismo Italiano, el Cinema Verité y la Nueva Ola Francesa, entre otros.

La confluencia entre las preocupaciones políticas, y las búsquedas estéticas de los cineastas, aparecen como los dos elementos definitorios del Cinema Novo, que encontraron un terreno fértil en el panorama cultural y en las expectativas de los sectores ilustrados del Brasil en la época.

El Cinema Novo es, de esta forma, un producto indirecto del proyecto de tipo capitalismo desarrollista, y del populismo promovido en los años 50 por el presidente Juscelino Kubitschek,

cuyo proyecto nacionalista encuentra eco en la burguesía ilustrada y en los sectores de izquierda.

En una reflexión sobre el origen del Cinema Novo, Carlos Diegues escribió en 1965:

"El encuentro del cine con la cultura nacional surge por una cuestión de oportunismo histórico, hijo de la sociedad industrial; el cine brasileño atrajo en su momento algunos sectores de la burguesía industrial. Estos sectores, en gran parte insuficientes y desorganizados, se combinaron perfectamente con la nueva generación que hasta entonces actuaba en cineclubes, en experimentos aficionados o incluso en otros campos artísticos"(2).

Una corriente que, también, recoge las tradiciones artísticas brasileñas del siglo, desde las vanguardias artísticas nacionales de los años 20, hasta la literatura social de escritores como Euclides da Cunha, Jorge Amado, Graciliano Ramos o Oswald de Andrade.

Todos estos elementos tienen, como telón de fondo, la polémica en torno al cine espectáculo. Las preocupaciones de los realizadores cinema-novistas se dirigen a desmontar el aparato representativo del cine tradicional (ejemplificado por el modelo hollywoodense, aún cuando los directores reconozcan la influencia de este cine en su formación), en una búsqueda por convertir al cine en un instrumento de concientización, en lugar de un espectáculo evasivo. El rescate de lo nacional popular no era solamente un problema ético o político, sino también estético.

Glauber Rocha define la actitud del movimiento frente al cine espectáculo en los siguientes términos:

"Del otro lado, está el director-autor, que ya rechaza la "historia", el "estudio", y la "estrella", los "reflectores", los "millones"; el autor que apenas necesita un operador, una cámara, alguna película y lo indispensable para el laboratorio; el autor que exige solamente libertad"(3).

En los primeros años de Cinema Novo, las miradas de los cineastas cinema-novistas estuvieron dirigidas hacia el noreste de Brasil con su paisaje seco, su gente inmigrando para el centro-sur del país, así como el poderío de los terratenientes de esta región. Glauber Rocha es el cineasta del Cinema Novo más conocido y considerado el más importante de dicha ola cinematográfica. De él vino la frase de "hacer cine con idea en la cabeza y la cámara en la mano" que se convirtió en el slogan del movimiento. Una frase que manifiesta la no preocupación con un guión, y la intención de mostrar los hechos tal como son. Rocha hizo muchas películas de renombre nacional e internacional, tales como: Barravento (1961), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) y Terra em Transe (1967), entre otras. La primera retrata la vida de los pescadores en Bahía; la segunda la vida del hombre del campo del noreste, sus creencias religiosas, y la de aquellos que trabajan para los terratenientes como bandidos, matando gente por encargo, los llamados "jagunços"; la tercera desenmascara los políticos que se dicen socialistas pero que viven una vida de burgueses como los que ellos critican.

Otros cineastas considerados cinema-novistas de renombre en la época del Cinema Novo, además de Carlos Diegues y Glauber Rocha, son: Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo Saraceni, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszaman y Joaquim Pedro de Andrade.

Entre 1961 y 1962, según Fernão Ramos, Glauber Rocha separa la hierba mala del trigo, o sea, el cine de espectáculo y comercial del que busca retratar la transformación de la sociedad Brasileña, divulgando estas transformaciones(4).

Entre los cineastas que pretendían pertenecer al Cinema Novo, pero que se inscribían en los lineamientos del cine espectáculo, estaban Anselmo Duarte y Lima Barreto, según el autor citado. Como ejemplo de película con las pretensiones equivocadas de pertenecer al movimiento cinema-novista está la de Anselmo Duarte El Pagador de Promessas, que fue premiada en Cannes como la mejor película (1962). O Cangaceiro (1953), de Lima Barreto, es considerado por muchos como una película con marcas que irían a influenciar a los cinema-novistas, debido a que es un film dirigido a la reflexión en torno a la cuestión nacional. Retrata la vida de Lampião, bandolero del noreste de Brasil que comandó esta región por muchos años, sólo vencido por el ejército durante el gobierno de Getúlio Vargas. El grupo cinema-novista no consideró a esta película como parte del movimiento por el estilo de filmar, con la fotografía marcada con tonos artificiales y filtros de luz. Recursos como los de O Cangaceiro no se permitían en el Cinema Novo, que busca mostrar



las imágenes naturales, según el estilo clásico del cine-verdad francés.

De los cineastas citados que son considerados dentro del Cinema Novo el iniciador fue Nelson Pereira dos Santos, pese a que Glauber Rocha sea el conocido como el padre de este movimiento cinematográfico brasileño de los años 60. La película Río 40 Grados (1955) de Nelson P. Santos fue considerada dentro de los parámetros del Cinema Novo, aún cuando entonces no hubiera nacido la idea de Glauber de "idea en la cabeza y la cámara en la mano", que iría a ser clave para definir a este género de película.

Río 40 Grados, un retrato neorrealista de la ciudad de Río de Janeiro y sus personajes típicos en un día domingo, sirvió de orientación para la nueva generación de cineastas, que luchaban por un cine nacional en contra del extranjero (del estilo estadounidense, en especial), y de un cine que mostrase la nación brasileña. Sobre Río 40 Grados, afirma Carlos Diegues: "Ese filme sería aún responsable por el primer encuentro de una generación que, más tarde, se reuniría en el llamado Cinema Novo" (5).

De Nelson Pereira dos Santos es también Vidas Secas (1963), película que se trata de unos "retirantes" (campesinos del noreste de Brasil que emigran para otras regiones del país, huyendo de la sequía); Otros directores y cintas que dieron a conocer el movimiento son: Carlos Diegues con Ganga Zumba (1963); Joaquim Pedro de Andrade, internacionalmente conocido por su película Macunaíma (1969), adaptación de la novela de Mario de

Andrade, la cual fue especialmente significativa para el movimiento, puesto que aparece como representante del modernismo en la literatura brasileña, participante en la célebre Semana del Arte Moderno de 1922, cuya tradición de arte nacional el Cinema Novo buscaba recuperar, la historia de Macunaíma trata de caracterizar un hombre brasileño con muchas mezclas culturales que termina por ser un hombre sin carácter; Leon Hirszman con *Eles não usam Black Tie* (Ellos no usan Smoking), de 1981, sobre un grupo de obreros paulistas en huelga y perseguidos por la policía; Ruy Guerra con *Os Fuzis* (los fusiles), de 1963, que aborda la rebelión de campesinos en el noreste de Brasil.

La película *Macunaíma* fue realizada en el período del Cinema Novo llamado *Terceira Trindade* (tercera trinidad), fase en que los cineastas tenían una preocupación por la "producción en el retorno de taquillas [...] con fuertes trazos alegóricos y preocupaciones de espectáculo" (6). Un período en el que muchas películas del Cinema Novo fueron hechas con la intención de atraer al público masivo, en finales de la década de los 60. Sin embargo, este intento por ganar una audiencia más amplia no siempre fue aceptado por el público en general. El único filme perteneciente a esta fase del Cinema Novo que tuvo éxito fue *Macunaíma*, afirma Fernão Ramos (7).

El género documental tuvo un espacio importante en el Cinema Novo. El corto *Aruanda*, del paraibano (nativo del estado de Paraíba) Linduarte Noronha, filmado en 1960, marca el inicio del movimiento cinema-novista. *Aruanda* aborda la vida rural de una

comunidad de antiguos negros esclavos perdida en el interior de Paraiba, en la región noreste de Brasil. Un año antes de este corto, en 1959, Paulo Saraceni realizó el corto documental *Arraial do Cabo*, considerado precursor del Cinema Novo, tratando ya de los temas de esta ola cinematográfica. En este corto Saraceni retrata el modo de vida de una comunidad de pescadores, disuelta después de la instalación de una industria en las cercanías de dicha comunidad.

Muchos de los directores del Cinema Novo empezaron en el cortometraje realizando documentales, según Fernão Noronha, con intenciones de mostrar la verdad en el cine, tal como es y sin artificialismos. Noronha afirma que el género documental "sufrió fuerte influencia de las ideas en torno del 'Cine-verdad' en boga en Europa al final de la década de 1950" (8). El cine-verdad es humanista, tal como busca ser el Cinema Novo. Trabaja con la imagen libre y espontánea del hombre. Sobre el cine-verdad, Jean Rouch, el padre de esta corriente del cine francés, quien buscaba rescatar la realidad a través de un cine "directo", sin elaboraciones literarias, sin puesta en escena y con un mínimo de elementos técnicos señala: "Para mí hacer un film es una cosa tan especial que las únicas técnicas aludidas son las propias técnicas del cine: la toma de imágenes y de sonidos, el montaje de la imagen y las grabaciones. [...] Nunca he escrito nada antes de comenzar un film, y cuando, por motivos administrativos o financieros, me he visto obligado a redactar un guión, una escaleta o una sinopsis, jamás se han realizado los films

correspondientes" (9). Garrincha, Alegria do Povo (Garrincha Alegria del Pueblo, 1962), documental de Joaquim Pedro de Andrade que fue lanzado como ejemplo de "Cine-Verdad", y muchos otros, fueron realizados con influencia de dicha corriente. La película A Grande Cidade, de Carlos Diegues, tiene influencias del género documental según Fernão Ramos, quien afirma: "La toma de sonido directo y la 'cámara en mano' que acompaña este género de documental surge como próximo al primer discurso cinema-novista sobre cómo hacer cine" (10).

De 1963 a 1970 el Cinema Novo ha sido dividido por los estudiosos en tres fases llamadas primera, segunda y tercera "Trindade" (trinidad), debido a cambios en los ámbitos políticos y económicos en Brasil que hicieron que el grupo de cineastas del cine popular-nacional reflexionara desde diversos puntos de vista la cuestión de la concientización del pueblo. Cada una de las fases marcan momentos de autocrítica y de cambio de rumbos de los cineastas del Cinema Novo.

La primera "Trindade" es el período de la realización de las primeras películas de largometraje del Cinema Novo en el año de 1963, que son: Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha (1964); Os Fuzis, de Ruy Guerra (1963); Ganga Zumba, de Carlos Diegues (1963) y Vidas Secas, de Nelson P. Santos (1963). Esta fase del Cinema Novo "corresponde a la producción de 1963, marcada por la imagen realista del Noreste de Brasil seco y distante, del pueblo norestino y su condición de explotación [...] la principal marca de la primera 'Trindade' sería la

representación de un Brasil remoto y soleado, donde se vislumbran conflictos de cuño político"(11).

La segunda "Trindade" es la fase posterior al golpe militar de 1964. Es el momento de la primera autocrítica profunda del Cinema Novo con respecto a sus objetivos y alcances. Las películas producidas en este período fueron: O Desafio (El Desafío), de Paulo Saraceni (1965); Terra em Transe (Tierra en Trance), de Glauber Rocha (1967); Brasil ano 2000, de Walter Lima Júnior (1968), y O Bravo Guerreiro (El Bravo Guerrero), de Gustavo Dahl (1968), entre otras (12). En las películas de dicha trindade el personaje central ya no es el matador de "cangaceiros", ni el camionero, sino el joven de clase media, comenta Fernão Ramos. En este momento, los cinema-novistas se concientizan de que "las tentativas de acercamiento y de representación de lo popular no pasaron de expresión de angustia y deslumbramiento de los propios cineastas. Genera en la época lo que podríamos llamar de una 'crisis ética'"(13).

Los cineastas del Cinema Novo querían comunicarse con el pueblo a través de sus obras a fin de concientizarlo respecto de los problemas sociales y culturales del país, pero finalmente se dieron cuenta de que su nuevo lenguaje cinematográfica no alcanzó al pueblo que ellos "imaginaron". Sobre la necesidad de ampliar las capas de espectadores a los cuales se dirigía el movimiento, Eduardo Coutinho dice en 1967: "Creo que, en lo que yo hice hasta ahora, surge una contradicción que se intenta resolver: existe la gran necesidad básica de comunicarse con el público que, a su

vez, es brutalizado por la 'industria cultural' [...]. En este sentido no creo que pueda haber preconceptos formales de ninguna especie y que, tanto en el plano del lenguaje propiamente cinematográfico, como en el de la dramaturgia, todos los caminos están abiertos y ninguno debe ser rechazado de antemano. [...] así también, una dramaturgia de tipo más clásico puede ser un medio utilizado, dependiendo de lo que se quiera obtener"(14).

Entre 1967 y 1968 se produjeron películas que reflejaban el modo de vida de la clase media y se buscaba que tuvieran el éxito de taquilla que no habían alcanzado las realizaciones anteriores. Las producciones más sobresalientes de este período fueron: *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, y *Todas as Mulheres do Mundo* (1968), de Domingos de Oliveira. La cinta *Garota de Ipanema* retrata bien las películas que tratan de problemas de la clase media. Esta película recibió la crítica de que no era lo suficientemente agresiva, puesto que la idea principal en aquellos años de autocrítica de los cineastas era de agredir y oponer a lo que enajenara. Sin embargo, se la consideró importante en términos culturales. Se trataba de mostrar cómo vive una muchacha de clase media, en este caso, la "Garota de Ipanema", musa de la canción de Vinicius de Moraes, conocida mundialmente.

La tercera "Trindade" es ubicada en el final de la década, en 1969. "Está marcada con fuertes matices alegóricos y la preocupación de representar Brasil y su historia"(15). Algunas películas de renombre realizadas en este período son: *O Dragão da*

Maldade contra o Santo Guerreiro, de Glauber Rocha (1969); Os Herdeiros, de Carlos Diegues (1969), y Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra (1970).

En el inicio de la década de los 70 las temáticas del Cinema Novo aún eran mantenidas en las obras. La transmisión de mensajes de contenido social a través del cine pasa a ocupar un lugar preponderante afirma José Mário Ortiz Ramos. Las películas realizadas en estos años se preocupan en resaltar hechos de la historia de Brasil sin dejar de optar por el cine de espectáculo, como es el caso de Como era Gostoso o meu Francês (Como era Sabroso mi Francés), de Nelson Pereira dos Santos (1971); Quando o Carnaval Chegar (Cuando llegue el Carnaval) (1972) y Joanna a Francesa (Joanna la Francesa), de Carlos Diegues con la estrella internacional Jeanne Moreau, producida en (1973), y Toda Nudez será Castiga (Toda desnudez será castigada) de Arnaldo Jabor (1972). En el inicio de la década de 1970 el Cinema Novo tiende a una visión más amplia, que es la antropológica respecto del país y la realidad, y enfatiza conciliación entre arte y industria (16).

#### 4.3 PELICULAS DE CARLOS DIEGUES

Carlos Diegues nació en Maceió, capital del estado de Alagoas, en el noreste de Brasil, en 1940. Se cambió a la ciudad de Río de Janeiro, donde vive hasta la actualidad, a los 15 años de edad. Aficionado desde joven al llamado séptimo arte, se convirtió en un asiduo asistente a los cineclubes de la ciudad,

donde ingresa al grupo de los amigos que se unirán después para fundar el Cinema Novo. Todos ellos, durante ese período, resultaron influídos por el cine europeo de finales de los años 50, que huía de la estética americana divulgada en Brasil por el cine comercial de ese entonces. Es en los cineclubes donde ellos conocen el cine-verdad francés, cuyo lenguaje cinematográfico encantó al grupo de cineclubistas, quienes encontrarían en esa corriente uno de los estilos que los orientarían para empezar un cine brasileño con sus características propias. En ese cine, los integrantes el grupo cine-clubistas descubrieron la posibilidad de realizar películas sin muchos recursos para las producciones, pero con mucha preocupación en mostrar la verdadera situación del país; esto se hizo especialmente notorio en la llamada "primera trinidad", período en que sus filmes mostrarían, en un estilo directo y sin artificios, cercano al documental, cuando no dentro del género mismo, el modo de vida del campesino norestino, que sufría con las sequías y obligaba a muchos de ellos a emigrar para otras regiones del país.

Así, a partir de la experiencia cine-clubista, y con la preocupación por denunciar las injusticias sociales y de mostrar la cultura del país, empieza Diegues en el cine brasileño. Una preocupación que se preserva aún en sus actuales películas, en el cine contemporáneo nacional, como se podrá ver en los comentarios sobre sus películas.

Antes de realizar su primera película en largometraje, Diegues dirigió cuatro cortometrajes que son: Fuga (1959),



Brasília (1960), Domingo (1961) y Escola de Samba Alegria de Viver (Escuela de Samba Alegria de Vivir) (1962), siguiendo los parámetros del cine-verdad. Carlos Diegues inició su carrera cinematográfica en el cortometraje, como muchos de los directores del Cinema Novo.

"La mayor parte de sus directores (del Cinema Novo) se iniciaron en el cortometraje realizando este género de filmes. Esta producción sufrió fuerte influencia de las ideas en torno del 'cine-verdad' en boga en la Europa al final de la década de 1950" (17). El comienzo del Cinema Novo está marcado, según los historiadores, por los documentales en cortometraje Arraial do Cabo en 1959, de Paulo César Saraceni, y Aruanda, en 1960, de Linduarte Noronha.

En 1963, cuatro años después de este momento, considerado como uno de los hitos que marcan el surgimiento del Cinema Novo, Carlos Diegues filma su primera película en largometraje, Ganga Zumba, que según el propio autor es "una película sobre el Quilombo de los Palmares y la lucha por la libertad" (18). La cinta narra la historia de Ganga Zumba, un esclavo fugitivo que fue el primer rey de Palmares, el Quilombo más famoso de Brasil. Los Quilombos eran los lugares de refugio de los negros esclavos que huían de sus amos para ser libres. La película Ganga Zumba trata de un grupo de esclavos que huyen de una hacienda de caña de azúcar en el noreste de Brasil para dicho Quilombo, lugar donde encuentran otros negros que quieren ser libres y luchan por vivir con sus costumbres como si estuvieran en una nación

africana. Sobre el mismo tema, Diegues realizaría una segunda cinta en 1984, de la cual se hablará más adelante.

En 1966, Carlos Diegues realiza su segunda película, *A Grande Cidade*, en la segunda fase del Cinema Novo, que según el propio director "es pariente directa de *Chuvvas de Verão*, de *Quando o Carnaval Chegar*, que son ideas que van surgiendo y de repente se unen en torno de un determinado estado de espíritu y ahí la película sale" (19). La cinta trata de una muchacha que viaja del noreste de Brasil a Río de Janeiro a buscar a su novio que le había prometido llevarla a la ciudad grande. Mientras ella lo busca, conoce a otro hombre que la introduce en la maldad y en las normas de la ciudad. Cuando ella encuentra a su novio, descubre que él es un asesino peligroso perseguido por la policía. La policía también lo encuentra y lo mata. Lucía, la muchacha, recibe un tiro y muere junto con el hombre que tanto buscaba.

Carlos Diegues afirma que esta película retrata el paso de un Brasil rural al urbano. El realizador define a las primeras películas del Cinema Novo como pertenecientes al cine rural. Tales películas son: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), *Os Fuzis* (Ruy Guerra) y *Ganga Zumba* (Diegues). La primera narra el recorrido de una familia huyendo de la sequía del noreste de Brasil. La segunda muestra las dos caras del sertão (parte seca del noreste) brasileño, de un lado la religión y las creencias populares, y del otro los hacendados que mandan a matar a los "cangaceiros"

(bandoleros). La tercera muestra la rebelión a la que se ven orillados los campesinos habitantes de un pueblito en el sertão nordestino a causa del hambre.

Diegues consideraba a estas tres películas como pertenecientes al cine rural. Aún cuando en esta época, en 1963, Brasil se transformaba en un país urbano, el cine se dirigía a los conflictos rurales; por ello con *A Grande Cidade* Diegues intenta ofrecer una transformación temática, a través de un retrato de la inmigración nordestina al sureste industrializado del país(20).

Con *A Grande Cidade*, el cineasta muestra muchos aspectos sombríos de la ciudad de Río, muy diferentes de la visión turística de "ciudad maravillosa". En *Chuvas de Verão* y *Um Trem para as Estrelas*, películas objeto de este estudio, el director alagoano-carioca retrata también la otra cara de la ciudad de Río de Janeiro, no lo bello que es la parte más divulgada, sino la manera como vive la gente de los suburbios, de las favelas (cinturones de miseria), que pertenece a mafias y a la prostitución. En suma, retrata el modo de vivir en general del pueblo, de las clases populares de la ciudad de Río.

*Os Herdeiros* es la tercera película de Diegues, ya perteneciente a la fase del Cinema Novo llamada tercera Trindade. la película fue realizada en 1969. El Cinema Novo en este período tomaba nuevos rumbos. De cine popular nacional, hecho con pocos recursos, pasa a tener fuertes matices del cine de espectáculo (comercial), "con la preocupación de representar el Brasil y su

historia"(21). Esta intención de representar a Brasil y su historia aún sobrevive en los cineastas que pertenecieron a al movimiento Cinema Novo, como es el caso del propio Carlos Diegues y Nelson Pereira dos Santos.

El film *Os Herdeiros* (Los herederos) trata de un periodista que quiere vencer en la vida a cualquier precio. Se casa con la hija de un hacendado de café arruinado por la crisis económica. El hacendado tiene ideas conservadoras, mientras el periodista ideas capitalistas modernizadoras. Sus ideas chocan cuando el periodista lucha para sacar de la crisis a la hacienda. Diegues dice sobre esa película: "se narra la historia de Brasil contemporáneo en cuadros dramáticos que incluyen el período entre 1930 a 1964"(22). Diegues dedicó este filme a su generación y dice: "Los herederos somos nosotros"(23).

La película *Os Herdeiros* fue realizada durante la dictadura militar, cuando los directores tenían que burlar a la censura o adherirse a ella para seguir produciendo películas. Debido a ello, *Os Herdeiros* fue incluso cambiada de nombre. Antes se llamaba "O Brado Retumbante" (El grito retumbante), que por ser una expresión sacada de un verso del Himno Nacional no pasó por la censura(24). Esta cinta fue estrenada primero en Francia, ya que cuando Carlos Diegues la terminó de filmar se autoexilió en Europa por dos años.

En el período de autoexilio de finales de 69 a los primeros años de la década de 70, Diegues produjo en París una película de 55 minutos para televisión, *Séjour* (Estancia). Se trata de la

visión de Francia a través de un brasileño que viaja por allá. La cinta sufrió cortes en las partes en que muestran las malas condiciones en que viven los inmigrantes extranjeros en París.

Sobre los años 1970, cuando muchos cinema-novistas salieron de Brasil, Lima Jr., cineasta perteneciente al Cinema Novo señala: "La década de 70 no puede ser desligada del golpe militar que consolidó un régimen contrario a los intereses de la participación popular. Eso afectó a los artistas brasileños. Los cineastas tuvieron que defenderse de varias formas. Los años 70 fueron de censura y sólo pasa a ser clara la cuestión de la metáfora cuando se coloca la cuestión de la censura"(25).

En 1972, con su cuarta película, Quando o Carnaval Chegar (Cuando llegue el Carnaval, 1972), Diegues abandona la propuesta histórica de la anterior, Os Herdeiros (1969), y pasa al musical. Se trata de un incursión en el cine espectáculo, a fin de que el público aprecie sus cintas, aún cuando persiste la intención de realizar una reflexión sobre la cultura brasileña. Sobre la aceptación del cine espectáculo, que busca alcanzar grandes público, el propio cineasta afirma: "Esta cuestión del mercado es básica, porque la obra de arte es hecha para el Otro. El público es el Otro. Y el resto son adecuaciones económicas. De Bergman a Spielberg, todo es comercial, todo pasa en las mismas salas"(26). En esa fase de cine-espectáculo se mantiene una preocupación por transmitir mensajes a través de la obra. Se mezcla la ficción con hechos históricos de algún período de la historia brasileña.

La película describe los acontecimientos cotidianos de un grupo de cantores populares sin éxito. Un empresario los contrata para cantar en el carnaval. Los cantores sufren presión por parte de la organización que los contrata, lo que va a provocar conflictos entre el grupo de artistas. Presionados por la empresa, discuten sobre sus ideales de cantantes, y sobre si es correcto cantar para los poderosos o para el pueblo. Los cantantes que participan de la cinta, tres de las figuras principales de la llamada Música Popular Brasileña, son Chico Buarque, Maria Bethânia y Nara Leão.

En el momento en que fue lanzada al público, la película *Cuando o Carnaval Chegar* recibió críticas adversas que afirmaban que se trataba apenas de un entretenimiento musical, pero Diegues dice lo contrario cuando es interrogado por Silvia Oroz sobre su carácter político: "Cuando digo que es mi única película política, quiero decir que es la única de todas mis películas donde todas las imágenes están ligadas única y exclusivamente a la idea de la lucha por el poder, de las cosas se pasan en torno de la lucha por el poder. No hay sicología, no hay personajes que se debatan en torno del amor, al menos que sea como metáfora de la lucha por el poder, sólo y exclusivamente" (27).

En 1973, Diegues realiza su quinta película, *Joanna a Francesa* (*Joanna la Francesa*). En esta película, y en la anterior, aún aparecen temas y inquietudes del Cinema Novo. Pasa a ocupar un lugar muy importante en las películas de este período la idea de transmitir mensajes, o sea, la de aprovechar la obra

para informar sobre algún período de la historia brasileña, o sobre hechos importantes de la vida del pueblo. En esta obra el cineasta muestra en términos sociales y políticos la situación del país en el inicio de la década de 1930, según Fernão Ramos (28).

Joanna a Francesa narra la historia de una prostituta francesa que sale de un burdel paulista (São Paulo) y se va a una hacienda en el sertão (región muy seca) del Estado de Alagoas en noreste de Brasil, en busca del dueño de la misma. En esa hacienda, ella va a provocar la destrucción de la familia del hacendado con su llegada. En 1976, Xica da Silva, sexta cinta de Diegues, fue producida en un período en que el cine nacional alcanzaba más espectadores. Entre los años de 1974 a 1980 los temas más abordados en el cine brasileño eran las manifestaciones culturales de los grupos populares, las creencias y costumbres del pueblo. Xica da Silva obtiene éxito en taquilla y triunfa comercialmente. Esta película atrae al gran público de películas comerciales y lleva al director cinema-novista a ser reconocido a nivel nacional e internacional. Pese a su éxito de taquilla, hubo críticas publicadas en periódicos como Movimento, que llamó al cineasta "escravagista" (esclavista) y le acusaba de justificar el poder con sus películas. Incluso, el periódico Opinião pidió que él dejase de hacer películas (29). En esta película, Diegues cuenta la historia de la esclava negra Xica da Silva, con humor y fantasía, dentro del estilo cinematográfico de la época, que permanece hasta hoy, en el cual se busca, sin dejar de informar

en torno de la historia, transmitir algún mensaje socio-cultural. Xica es una esclava que por su astucia y su atractivo sexual se gana el corazón de un rico colonizador portugués, explotador de diamantes en el estado de Minas Gerais, sureste de país. Ella pasa a ser la esposa del colonizador que le ofrece todo lo que ella quiere, lo posible y el imposible. Por ser negra, no entraba a la iglesia de los blancos, y él construye una para ella. Xica quería navegar, pero no había mar ni Río, y el colonizador le construye un lago. Ella se pinta la cara de blanco algunas veces, para recibir en su casa a otros ricos en los banquetes ofrecidos por su marido. Un día, cuando el colonizador es obligado a volver a Portugal, porque el Rey descubre que él le estaba robando diamantes, Xica se queda en la calle, forzada por los poderosos blancos de entonces.

En 1978 Diegues realiza su séptima película, *Chuvas de Verão* siguiendo con los temas de prácticas culturales populares, la cual será objeto del estudio de esta disertación. Se trata de un conjunto de varias historias sucedidas en los suburbios de la ciudad de Río.

En 1979 cierra la década con *Bye Bye Brasil*, su octava película, siguiendo la corriente del cine-espectáculo y con la mirada dirigida hacia las transformaciones culturales que sucedían en el país a través del desarrollo de los medios de comunicación de masas, especialmente la radio y la televisión. Carlos Diegues, quien se iniciara dentro del Cinema Novo, con una estética y contenido que se presentaban como diferentes del cine-



espectáculo tradicional (comercial, con elementos fantásticos y humor), descubre la importancia del género del espectáculo para el ser humano. Sobre ello dice el cineasta: "Pienso que es una cosa vieja aquello de la negación del espectáculo, el 'antiespectáculo', eso es tontería, el espectáculo es una forma de manifestación del ser humano" (30). La película *Bye Bye Brasil* es todo un espectáculo, lo cual afirma el encanto de Diegues por el género.

Diegues cree que en los años 60 y 70, la visión que se tenía del espectáculo es la de un fenómeno maléfico, antihumano, que se debía mostrar como una falacia. "Desde el inicio, el hombre sabe que el espectáculo es una mentira, pero él necesita de esa mentira para relacionarse con los otros. O sea, la mentira no es un pecado social, por el contrario, muchas veces es la manera por la cual la verdad se manifiesta más claramente, de manera más fuerte" (31). Es importante resaltar el paso del cineasta del Cinema Novo, que en sus dos primeras trindades (trinidades) no permitía la superproducción ni un guión, al cine llamado de espectáculo, que está presente en sus films, después del fin del movimiento cinematográfico cinema-novista. Sin embargo, su cine no ha dejado de cuestionar los problemas sociales y culturales de Brasil. Como él mismo afirma, la verdad puede aparecer en la mentira. Es lo que director intenta hacer en sus películas, que fueron realizadas a partir de su última película en la tercera Trinidad del Cinema Novo, en fase de dictadura militar, cuando para trabajar con la denuncia social o cultural era necesaria la

mentira, el espectáculo, en suma, la metáfora. Mucha gente no comprendió eso de Diegues, y se le criticaba por haber huido de sus objetivos de cinema-novista. Ya cansado de muchos reproches ideológicas por parte los de críticos de cine, dice Diegues, en agosto de 1978, en un texto que escribió para esclarecer este asunto: "El Cinema Novo es un rótulo vacío que sirvió para destacar una generación (de la cual mucho me enorgullezco de haber formado parte) que fundó el cine moderno (entendido como una técnica de producción y un lenguaje) en Brasil.[...] El Cinema Novo se transformó en un monumento, en una catedral cultural que inhibe ciertamente el surgimiento de nuevos realizadores"(32). En una de estas aclaraciones él enfatiza que nadie anda preguntado a Fellini dónde quedó el Neorrealismo.

En la cinta *Bye Bye Brasil* el cineasta persigue sus ideales de mostrar la "cara de Brasil en términos culturales". "Carlos Diegues continuaba buscando una gran interpretación del país. Diversidades regionales, pluralidad, rescate de lo popular, eran ahora elementos presentes en el filme de Cacá (Diegues) y en la política cultural estatal, en proceso de mutación con la debilitación del régimen dictatorial"(33). La mayor preocupación de la película, según el propio director, es mostrar la desculturalización, el fin del carácter de cultura regionalista, en aquella época en que la televisión era la responsable de ello con sus programas producidos en Red Nacional. Afirma el brasileño teórico de la comunicación Muniz Sodré que en 1976 la televisión representaba 70% del instrumental de comunicación en Brasil(34).

La televisión alcanzó el poder de romper con las culturas regionalistas dentro del país a partir de 1969, cuando la Rede Globo lanzó el noticiero Jornal Nacional. A partir de ahí las telenovelas y muchos otros programas pasaron a ser transmitidos por red nacional (35).

La película *Bye Bye Brasil* cuenta la historia de un grupo de artistas aficionados, la "Caravana Rolidei", que viaja por el interior de Brasil en un camión. Los artistas se ven amenazados de quedarse sin trabajo debido al surgimiento de nuevas formas de espectáculos presentados, en especial, a través de la radio y la televisión. El grupo se adentra al interior del país para ofrecer sus presentaciones a la manera del antiguo teatro popular y del circo. La "Caravana Rolidei", compuesta por tres artistas, Lord Cigano (Lord Gitano), Salomé y Andorinha (golondrina), muestra su espectáculo de ilusionismo, baile y pruebas de fuerza. Los tres artistas van desde el interior de la región noreste a la región norte en la selva amazónica de Brasil; allí encuentran a una pareja que les pide aventón porque desea conocer el mar y termina por integrarse al grupo. El viaje continúa por el interior del país con el pueblo ya desinteresado por el espectáculo circense y dominado por la televisión y el radio. Hay algunos trucos de "malandragem" (trucos de astucia de personajes marginales para obtener dinero) cuya aparición en la película es justificado así por el autor: "Bye Bye Brasil privilegia un personaje que siempre me interesó, en todos mis películas él está presente, y es el marginal brasileño, el héroe marginal, o el malandro, la persona

'safa' (cínica)"(36). El malandro es uno de los personajes populares de Río, que configuran la cultura popular carioca, que será analizado en este trabajo. Los tres personajes principales de la Caravana Rolidei eran muy comunes en la ciudad natal de Diegues, Maceió, Alagoas. "El personaje que estaba siempre en mi cabeza era el de la bailarina, de Salomé: la rumbera del espectáculo nordestino (del noreste de Brasil), que es personaje clásico"(37).

Carlos Diegues afirma que Bye Bye Brasil "es un épico 'malandro', una alegre aventura dramática, un viaje sensual y social. [...] Un redescubrimiento del país, una revisión, una toma de posición frente a nueva década que se acerca. Pues los años 80 no son más que una simple década, ellos van a preparar la entrada en el siglo XXI, la entrada al Tercer Milenio. [...] Bye Bye Brasil es un esfuerzo estético, político y moral en este sentido. Fundar un cine nuevo, "más nuevo aún", para los años 80, para el siglo XXI, sin culpas ni romanticismo, sin piedad ni moralismo(38). Con esta película el realizador alcanzó uno de sus mayores éxitos a nivel mundial. Fue vista por los estadounidenses como una película muy divertida, sobre el inicio de una civilización, y por los europeos como melancólica y triste, que para éstos retrataba la destrucción de un paraíso, según afirma el propio Diegues(39).

Quilombo, película filmada 1984, es la novena de Carlos Diegues. Fue realizada en un período en que el cine brasileño pasaba por una fase de crisis. La producción de películas en

esta época se había vuelto hacia el sexo explícito, o más bien, se mezclaban cuestiones nacionales con el erotismo (40). Sin embargo, se producen buenas películas como ésta, que trata temas históricos y dentro del cine considerado de gran producción. El cine brasileño de gran producción tendía en esta época hacia temas en los que lo documental se mezclaba con la ficción. "Las nuevas películas mezclan la ficción con la documentación, mezclando personajes de ficción en medio de personas y acontecimientos verídicos" (41). Esta unión de la realidad con la ficción empieza en la tercera trindade, en el año de 1969, y sigue hasta el actual cine brasileño, se encuentra en muchos de los cineastas brasileños actuales; en especial, en los que participaron del movimiento Cinema Novo. Para mucha gente fiel a la historia de los negros en la época de los Quilombos, la película no retrataba la verdad, y estaba llena de ficción. Fue una película que tuvo mucha polémica, por hechos como, por ejemplo, que en la historia, ambientada en el siglo XVII, apareciesen personajes bailando samba e, incluso, niños que juegan fútbol, datos éstos que ilustran sobre las intenciones de la cinta para retratar a la cultura popular, aún en perjuicio de la fidelidad histórica.

La película Quilombo retrata la vida de los negros que vivían en el Quilombo de los Palmares. Los Quilombos eran los lugares de refugios de los negros que se resistían a ser esclavos. El Quilombo de los Palmares fue el más famoso en la historia de Brasil por ser el que resistió más tiempo al gobierno

colonial. Duró un siglo en una sierra en el Estado de Alagoas, noreste de Brasil. En Palmares, sus habitantes preservaban las costumbres y religiones africanas, producían sus propios alimentos, tenían un líder. El primero fue Ganga Zumba, tema de la primera película de Diegues. "En Palmares se inventó una lengua, cultura y religión nuevas, costumbres absolutamente originales, relaciones sociales que incluían, por ejemplo, la propiedad colectiva de la tierra y la elección de los gobernantes por el pueblo. De tal modo se organizó el Quilombo, que podemos decir que Palmares fue una nación antes que el Brasil lo haya sido" (42).

La otra película que será objeto de estudio de esta disertación es *Um Trem para as Estrelas* (Un tren para las estrellas), décima cinta de Diegues, realizada en 1987, período del cine brasileño en que se discutían los problemas de la "identidad cultural" de la nación. Carlos Diegues, al ser cuestionado por un periodista sobre el problema de la identidad cultural en su película *Um Trem para as Estrelas*, dice: "La identidad cultural del pueblo brasileño está en lo cotidiano de él; o sea, en el hambre, en la violencia, en la frustración, en la locura producida por la miseria. Y la identidad no será mejor entendida por la fidelidad a 'raíces', por la mirada permanente en el pasado, por la magia de una cultura nacional, 'auténtica', sino por alguna explosión moral que acontece en la locura de las ciudades" (43). Más comentarios sobre esta película en el próximo capítulo.

Veja Esta Canção, última película de Carlos Diegues en largometraje, fue realizada en 1994. Es también un homenaje a la ciudad de Río, como Cuando o Carnaval Chegar, La Gran Ciudad y las dos películas que serán analizadas en este trabajo.

La película Veja Esta Canção es una especie de cuatro video clips. Son cuatro historias narradas a través de cuatro canciones de los compositores Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil y Jorge Benjor. Diegues retrata la "ciudad maravillosa" (Río) a través de historias que pasan en cuatro lugares diferentes de la ciudad de Río de Janeiro.

Actualmente trabaja en la realización de su más nueva película Tieta, basada en la novela homónima de Jorge Amado. Según se divulgó en la prensa brasileña, Jorge Amado auxilia a Diegues en el guión. La actriz que interpretará el papel principal es Sônia Braga.

## 5. EL CINE DE DIEGUES Y LA CULTURA CARIOCA

### 5.1- METODOLOGIA

Para el presente trabajo, en la perspectiva de analizar dos películas del realizador brasileño Carlos Diegues como expresión y reflexión en torno a lo popular en la ciudad de Río de Janeiro, se han tomado como referencia dos puntos de vista teóricos complementarios.

Por un lado, un análisis sociológico que permita establecer una correspondencia entre la obra fílmica y el contexto social al cual ésta hace referencia; en este punto, se considerará a la película desde aquellos elementos que explícitamente hablan de realidades externas al film mismo. La película será vista como una reproducción de documentos o como un retrato que (ya sea fielmente o deformándolos) da cuenta de fenómenos presentes en la vida social. Sobre el filme como reproducción de documentos afirma Duverger: "La fotografía y el cine pueden ser considerados como un medio de reproducción de documentos y origina documentos nuevos, que no pueden existir sin ellos" (1). El hecho de que aparezca el propio realizador en una escena de la película *Lluvias de Verano*,<sup>6</sup> por ejemplo, es documento porque expresa la realidad, y al mismo tiempo expresa un documento nuevo porque manifiesta el punto de vista del cineasta. Se buscará, entonces, descubrir las similitudes o diferencias que guarda el filme con los hechos sociales, con miras a descubrir el discurso sobre lo social que la película presenta. Se identificarán en la película abordada aquellos elementos que explícitamente hacen referencia



al mundo de lo real, con el objeto de contrastar la "realidad" presentada por el filme y la "realidad" objetiva.

Por otro lado, se utilizará un análisis formal dirigido a los mecanismos de significación presentes en las películas. A través de un análisis que tome en cuenta los mecanismos expresivos empleados por el realizador en cada película concreta, será posible establecer una hipótesis en torno a las ideas que dicho filme es capaz de transmitir.

En el análisis formal, se tomará como referencia a algunos de los autores que, dentro de la perspectiva de las reflexiones estéticas en torno del cine, ofrecen herramientas para identificar los recursos expresivos del filme.

Aunque la utilización de las perspectivas sociológica y semiótica (la segunda en función de la primera) se verá justificada a lo largo de la investigación como la más idónea para dar cuenta del problema planteado, resulta pertinente deslindar las opciones elegidas de la multitud de otras perspectivas teóricas y metodológicas que abordan el fenómeno filmico.

Será, pues, necesario hacer un somero recuento de las diversas perspectivas teóricas que se han ocupado del análisis del cine. Cada uno de estos puntos de vistas suponen principios metodológicos diferentes que se manifestarán, en cada caso o investigación particular, en métodos analíticos distintos.

Así, no es posible hablar de "los métodos" de analizar una película como si éstos métodos fuesen recetas de cocina cuya

aplicación mecánica produjese análisis concretos, sino de perspectivas teóricas que conducen a elecciones metodológicas particulares.

El análisis del cine no es una disciplina por sí misma, sino un campo de estudios del cual se ocupan las más variadas disciplinas, cada una con un interés diferente. Desde la psicología, que ya sea en la perspectiva psicoanalítica, considera a los mensajes audiovisuales como manifestaciones equiparables a los procesos subconscientes, o de las llamadas "conductistas", que se ocupan de los mecanismos de percepción implicados en la recepción de un film, hasta aquellos análisis antropológicos que abordan los problemas relativos a la recepción y los fenómenos culturales implicados en el consumo de los productos culturales.

A continuación algunas de dichas teorías.

-Análisis intertextual. A partir de las teorías del investigador ruso Mijail Bajtin, quien considera a los mensajes estéticos como el resultado de un intercambio entre textos diferentes, se busca identificar en la película concreta las huellas de otros textos previos.

En su Diccionario de las ciencias del lenguaje, Ducrot y Todorov definen con estas palabras a la perspectiva de la intertextualidad: "[...] el discurso mismo, [...] lejos de ser una unidad cerrada, siquiera por su propio trabajo, es trabajado

por otros textos --'todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos'--"(2).

-Análisis histórico. La obra fílmica concreta es puesta en la perspectiva del desarrollo de la cinematografía, ya sea como parte de una evolución relativa al cine mismo, como lenguaje cuyas reglas evolucionan a través del tiempo, o considerando al cine como un fenómeno vinculado al desarrollo de las sociedades contemporáneas.

-Análisis del relato. Aquí se estudian los mecanismos a través de los cuales una película cuenta una historia. El estudio de los géneros narrativos, de los personajes y la estructura de la historia contada. Se trata de una perspectiva que tiene su origen en el análisis literario y pone su atención en las reglas culturales a través de las cuales se organiza la realidad en un relato.

-Análisis cultural o antropológico. Esta perspectiva da cuenta del fenómeno del cine a partir de las implicaciones culturales que supone. En esta perspectiva se puede ubicar al reciente libro del antropólogo Néstor García Canclini Los Nuevos espectadores(4), el cual da cuenta de los hábitos de consumo de productos audiovisuales por parte de los públicos en un lugar y momento determinados. También se pueden incluir en esta perspectiva a las investigaciones que abordan las aportaciones

del cine dentro del llamado "imaginario colectivo" de las sociedades.

-Análisis estético. Se trata de los trabajos realizados preferentemente en el ámbito de la crítica. Las diferentes corrientes de la cinematografía, y las películas concretas, son vistas como elecciones de los creadores frente a las reglas del "gusto" o de la "calidad" establecidas por las obras consideradas clásicas. Aquí la aportación subjetiva del investigador sirve para valorar a los filmes y para establecer criterios de "novedad" o trascendencia en cada caso concreto.

-Análisis sicológico. Para el sicoanálisis, el cine se presenta como la producción de fantasías equiparables a los sueños. La interpretación misma de las obras fílmicas considerándolas en términos de manifestaciones del inconsciente, y la propia actividad psíquica del espectador, son tomadas como parámetros fundamentales. Por otro lado, el análisis sicológico se refiere a los fenómenos de la percepción y las actitudes conductuales que el cine promueve en los espectadores.

El presente trabajo no pretende ser una investigación exhaustiva que aporte resultados originales en lo que se refiere al análisis de los recursos formales utilizados por Carlos Diegues en sus películas, sino que se utilizarán algunas herramientas de dicho análisis sólo en función de enriquecer la

parte sustantiva de la investigación, que es el retrato de lo popular de la ciudad de Río de Janeiro hecho por el realizador.

Así, se utilizarán las categorías básicas empleadas en el libro de análisis fílmico *Cómo analizar un film*, de Casetti y di Chio (4). Dichos autores organizan y exponen en términos elementales los resultados de la investigación en torno al fenómeno fílmico realizado sobre todo en el ámbito de la semiología. Dicha disciplina, que tiene su origen en el francés Ferdinand de Saussure y el estadounidense Charles S. Peirce, considera a los fenómenos culturales como "formas de comunicación basadas en códigos subyacentes" (5). Es decir, se analizan las formas culturales considerándolas en cuanto procesos de producción de significados según reglas determinadas. Dentro de esta perspectiva, se considera al cine específicamente como la aplicación de códigos específicos que sirven para comunicar sentidos concretos. Autores como el francés Roland Barthes y el Italiano Umberto Eco, a partir de los años sesenta, han profundizado en este punto de vista, que es el que dichos autores utilizan para establecer un método de análisis.

Es preciso anotar, sin embargo, que el análisis semiótico no es el único y ni el más importante ni el principal que será utilizado en esta investigación. Se trata, solamente, de una disciplina que aporta herramientas que contribuyen a aclarar los significados comunicados por los filmes en cuestión.

Otro autor cuyos trabajos serán utilizados en esta investigación es el italiano Gianfranco Bettetini, considerado

uno de los más importantes investigadores del fenómeno fílmico desde la perspectiva semiótica. Bettetini pone el acento específicamente en los recursos formales de las películas, dejando de lado otros aspectos tales como los argumentos, las relaciones cine-realidad o los fenómenos vinculados al cine como industria o su importancia cultural.

Las investigaciones de Bettetini se dirigen específicamente a las formas en que funcionan los códigos cinematográficos, y en ese sentido sus reflexiones serán citadas allí donde contribuyan a aclarar los recursos empleados por Diegues para comunicar sus propias ideas.

En resumen, el análisis formal utilizado en este trabajo se centrará en la identificación de los mecanismos expresivos que se utilizan en las películas que serán estudiadas. Los autores citados no son los únicos y, probablemente, se podrían agregar otros; sin embargo, para los fines que se persiguen, complementar la investigación en torno a lo popular en la obra de Carlos Diegues, resultan representativos de aquella perspectiva y aportan las categorías básicas del análisis formal.

El presente trabajo intentará descubrir la manera en que los dos filmes de Carlos Diegues analizados recrean la cultura popular carioca. Ello implica situarse en la dinámica cine-realidad propia del análisis sociológico. Sin embargo, antes de entrar propiamente en el método analítico utilizado, será pertinente aclarar el uso que se le dará al concepto de realidad.

Al contrario de lo que dicta el uso común, el concepto de realidad no puede ser adscrito a lo que la experiencia común señala como lo "verdaderamente existente" o a lo que la evidencia inmediata señala como tal, puesto que tales formulaciones son siempre resultado de procesos culturales. Lo real es siempre aquello que la propia cultura señala como tal.

Así, el término "realidad" será utilizado en dos sentidos: en el primero y más elemental, lo "real" será entendido como sinónimo de lo verdadero, en oposición a lo ficticio; esto es especialmente válido cuando se habla de obras narrativas como el cine, donde se puede separar el componente de ficción de una película de los componentes que hacen referencia a hechos verdaderos. En otro sentido, lo "real" hará referencia a esas formulaciones simbólicas producidas por una cultura dada que permiten ordenar la experiencia de una colectividad. El propio contexto en el cual sea utilizado el término aclarará en qué sentido se lo usa, además de que se buscará aclarar su utilización cuando se juzgue necesario. Lo "real" sólo se vuelve tangible y operativo para los individuos en la vida cotidiana, por ello, tanto en lo "real-verdadero" como en lo real que Thompson llama conjunto de "formas simbólicas" (6), la dimensión de la vida cotidiana será el referente permanentemente utilizado.

Será utilizado el método analítico con acercamientos semiótico y sociológico, para estudiar lo cotidiano de las clases populares de Río a través de dos películas de Diegues. El acercamiento semiótico será para estudiar las películas partiendo

del principio de que el film es un texto, o sea, un conjunto de signos que reunidos tejen el sentido general del mensaje. El acercamiento sociológico analizará al contenido del filme (específicamente lo popular) como interpretación y reflejo de la realidad social, que se manifiesta en los personajes. Francesco Cesetti y Federico di Chio afirman con relación al análisis sociológico: "Se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social"(7). Se seguirán los elementos de análisis de un film según parámetros de estos dos autores italianos arriba citados para realizar los análisis formal y sociológico de las películas a ser estudiadas en este trabajo. Tales elementos son los siguientes:

1. Segmentar, que significa subdividir el objeto en sus diferentes partes.
2. Estratificar, que quiere decir investigar de forma transversal, no lineal, las partes individualizadas, con el fin de captar los diversos elementos que forman el todo analizado.
3. Enumerar y ordenar, que significa trazar las diferencias y las semejanzas en la estructura y en la función. Es la descripción del objeto de estudio.
4. Recomponer y modelar, que es la reconstrucción del todo que ha sido descompuesto para describirlo.



El texto fílmico, dicen los autores, debe ser dividido en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, junto con los elementos como espacio, tiempo la acción, los valores figurativos y el comentario musical, para luego establecer relaciones entre estos elementos, para responder a interrogantes tales como "¿Qué relaciones existen entre la música y la ambientación escénica en la secuencia X?" (8).

En relación a la estructura narrativa de los filmes, los autores establecen la distinción entre las películas narradas a partir de segmentos llamados "episodios", y aquellas construidas por medio de la sucesión de "secuencias". Ambos elementos, considerados como unidades del relato y del contenido, se encuentran en las dos películas estudiadas.

Filmes de episodios son, según los autores, aquellos en los cuales cada segmento narrativo expone pequeñas historias independientes entre sí; en cambio, la narración por secuencias supone la división de una sola larga historia en segmentos completos, los cuales aparecen como dependientes unos de otros.

"Los films de episodios son muy pocos. Cuando nos referimos a unidades fundamentales del contenido de un film se habla más comúnmente de secuencias" (9). El análisis propuesto por estos dos estudiosos tiene que tomar en cuenta los signos de puntuación de una película en los films de secuencias, es decir, los recursos a través de los cuales se practica el paso entre una secuencia y otra. Son los varios códigos de edición que indican las fronteras de cada secuencia, tales como disolvencias, cortes

directos, cortinillas, etcétera. Para los films de episodio, dicen Casetti y di Chio, se recurre a muchas otras maneras de demostrar el paso de un episodio a otro; puede ser a través de un título o de cambios de una época para otra que indica inicio de otra trama o saltos en el tiempo o en la historia(10).

Las dos películas objeto de estudio de esta tesis encajan en las dos modalidades de films explicadas. Lluvias de Verano en la modalidad de episodios y Un Tren para las Estrellas en la de secuencias.

Carlos Diegues ha realizado hasta la fecha once largometrajes, de los cuales cinco tienen como tema la ciudad de Río de Janeiro, como una especie de homenaje a esta metrópolis. Estos films son: A Grande Cidade (La gran ciudad, 1966), Quando o Carnaval Chegar (Cuando llega el carnaval, 1972), Chuvas de Verão (Lluvias de verano, 1978), Um Trem para as Estrelas (Un tren para las estrellas, 1987) y Veja esta Canção (Vea esta canción, 1994).

Para ser analizadas en este trabajo como películas portadoras de cultura carioca fueron elegidas dos: Lluvias de Verano y Un tren para las Estrellas, por ser las más recientes realizadas sobre esta ciudad, con excepción de Veja esta Canção, cinta que a nivel internacional sólo ha circulado en festivales, aún no presentada en México. Las dos películas elegidas como objeto de estudio de esta tesis, fueran filmadas en períodos en que la cultura popular en el cine brasileño estaba en discusión por los sectores involucrados en ella. Lluvias de Verano fue

realizada a finales de la década de los 70, en un momento en que se discutía sobre la cultura nacional, en el período en que "emergen las concepciones de 'hombre brasileño', de respeto a las 'diversidades regionales', de identidad nacional"(11). De 1974 a 1980, el cine brasileño está con la mirada puesta en las prácticas culturales populares, sin la preocupación de lo científico, de acuerdo con José Mário Ortiz Ramos. Dicho investigador cita a Nelson Pereira dos Santos como el cineasta que asumió el papel de "tirar la primera piedra" en esta tendencia, con la película O Amuleto de Ogum (El amuleto de Ogúm), en 1974. Esta película tiene como escenario la Baixada Fluminense (lugar ya explicado en el capítulo sobre la ciudad de Río) y trata de un hombre que tiene el cuerpo cerrado, o sea, que tiene protección de las entidades de las religiones afro-brasileñas. En O Amuleto de Ogum, Nelson Pereira dos Santos mezcla la Umbanda (culto afro-brasileño) con el género policial (12).

En el período de 1980-1987, el cine se encuentra en una fase caracterizada por las dificultades en la economía del país, mientras la censura se está aflojando, según José Mario Ortiz Ramos, quien afirma que los cineastas de ese momento "...encuentran un cine con tradiciones en el abordaje de grandes cuestiones nacionales y cargando un segmento marcado por el erotismo" (13).

Para descubrir lo que Diegues expone en sus cintas, se hará ahora las sinopsis argumentales y en seguida los análisis de las

películas mencionadas para identificar lo popular de Río en estas obras, siguiendo pasos del método de análisis mencionado.

## 5.2-SINOPSIS ARGUMENTAL

### 5.2.1-UM TREN PARA LAS ESTRELLAS

Esta película fue realizada en un momento histórico y cultural, a fines de los 80, en el cual el cine brasileño abandona la primacía de los temas políticos como su preocupación principal y se orienta a los problemas culturales. Se trata de "...una superación de las posturas más rígidas y ambiciosas del pasado, así como un cierto cansancio por las interminables discusiones sobre política y economía del cine, deslizando un énfasis en las cuestiones estéticas y culturales"(14). Carlos Diegues habla en entrevistas de esa época sobre el placer de filmar, sobre la importancia del cine en su propia vida cotidiana, y penetra en los conflictos de la juventud con *Un Tren para las Estrellas*(15). Un periodista cuestiona a Diegues sobre este film en cuanto el carácter de identidad cultural, puesto que uno de los protagonistas es un muchacho que lucha para conseguir dinero para ir a vivir en Nueva York y el otro es un joven que toca saxofón en un grupo de rock. Diegues contesta diciendo que la identidad cultural está ahora en la miseria del pueblo, en el cotidiano de las grandes ciudades, que es ingenuidad creer que identidad cultural esté en las raíces culturales.

La película empieza con Vinicius o Vina, un saxofonista joven, diciendo que no va a perder la oportunidad que le dieron

de tocar con el famoso cantante de rock Cazuza. Habla hacia la foto de su padre (ex-músico), pegada en la pared, y dice que le llamaron del estudio invitándole para tocar con Cazuza en la grabación de un disco. Baja las escaleras de un edificio en el suburbio de Río donde vive para ir a hablar con su amigo Drime y pedirle dinero prestado. La madre de Drime (portuguezación del inglés "dream") es ciega y reconoce la voz, pregunta: ¿Es Vinicius (Vina) hijo mío?

Vina vive con un tío anciano que tiene un taller de compostura de radios y televisores. La madre de Vina trabaja en Copacabana haciendo streap tease y no vive con él. Drime vive en el mismo edificio de Vinicius, con su madre ciega. El y su madre trabajan en un mercado vendiendo frutas. El sueño de Drime es irse para Nueva York. Trabaja pensando en juntar dinero para irse.

Vina tiene una novia llamada Nicinha que trabaja como vendedora en una boutique. Ella sale con él para cenar con el dinero que recibió de la grabación con el cantante. Ellos van a un lugar alto, desde el cual se ven edificios y cerros. Hacen el amor y no van a comer, pasan mucho tiempo ahí juntos. Vina invita Nicinha, su novia, a vivir juntos porque un día él será rico. Ella responde: -¡Cae en la realidad Vina! Vina toca el saxofón y cuando termina de tocar Nicinha no está. Vina acude a la policía a pedir ayuda para encontrarla. El comisario promete ayudarlo a encontrar a su novia y lleva a Vina a un local de prostitución a

buscarla. Vina no cree que su novia esté en eso. A partir de ahí inicia una aventura con la policía en búsqueda de su novia.

Vina busca otra vez al amigo Drime en el mercado en el cual labora como vendedor, y la madre de éste habla con ellos diciendo que su hijo trabaja para comprar un televisor; ellos van a otro lugar de mercado y fuman marihuana. Drime, soñador, oyendo música en su walkman, dice: -Debe ser padre ser americano, pronunciar aquellas palabras lindas, girl, beautiful, love, crazy, yo no muero sin conocer Nueva York. Drime dice a Vina, mientras este toca el saxofón, que su padre le llevaba al aeropuerto para ver a los aviones, cuando era niño. El creía que todos iban para Nueva York, y cuando llegaban a allá todo era mucha luz, como confeti.

Drime sale corriendo a encontrarse con Jacaré, un delincuente. Vina, molesto, le pregunta qué quiere con aquel tipo.

Vina va a casa de Nicinha (ubicada en la zona sur) para ver si los padres de ella saben alguna noticia de su paradero. Encuentra en el elevador del edificio de Nicinha al padre de ella tomando cerveza. No quería entrar a la casa porque se aburría con la esposa, que era muy superficial. Vina llega al departamento y encuentra a la madre de ella que se quedó dormida viendo televisión. El grita y ella pregunta si él es un ladrón. Después descubre que es Vina, el muchacho que había llamado por teléfono muchas veces para saber donde está Nicinha. Le hace unas preguntas sobre su profesión, y después dice: -Mi hija merecía cosa mejor, estudió mucho. La vieja cuenta que todos sus hijos se

fueron y sólo quedó Nicinha. Pregunta Vina cómo conoció Nicinha viviendo tan lejos, puesto que Vina vive en el suburbio.

Vina sale y en el elevador se encuentra otra vez con el padre de Nicinha borracho hablando de fútbol.

Vina por la noche toca con un grupo de rock en Copacabana y en medio del bar se encuentra un borracho pidiéndole que toque la melodía Blue Moon. Hay una confusión y los asistentes al bar golpean al borracho, considerándolo fuera de lugar en aquel ambiente de rock. Mientras toca, Vina reconoce en el bar a una muchacha que trabaja en la misma tienda que Nicinha y deja el escenario para buscarla. Vina pide información a la muchacha, que no sabe nada sobre su novia. Salen juntos a la calle con el borracho. Vina toca Blue Moon y después se va con la muchacha en el carro de ella. Esta quiere hacer el amor con Vina dentro del carro, pero pide que antes la golpee. Vina, desconcertado, la golpea y sale caminando por las calles de Copacabana hasta la puerta de la casa de shows donde trabaja su madre; allí duerme, después de ver la fotografía de ella desnuda en un cartel en frente de la casa de espectáculos. Su madre, de nombre Camila en el espectáculo, aparece y pregunta por qué él no se va a dormir en la casa. El le pide ayuda para encontrar a Nicinha. Ella lo regaña, y dice que él se quiere sentir muy importante sólo porque ama.

Vina va a pedir ayuda en un periódico para encontrar a su novia. Llega en el periódico y un reportero que cubre notas

criminales está yendo a ver un cuerpo de una muchacha en una favela (cinturón de miseria) y Vina va junto con él.

Vina y el periodista llegan a la favela, donde también se encuentra el comisario de policía, y ven el cuerpo de una muchacha que fue asaltada y asesinada cuando iba a ver una "santinha". En esa favela había mucha gente que iba a visitar la "santinha" (santita), una muchacha que hace milagros. En los jacales los sambistas tocan canciones hablando de esta santinha, que está amarrada en una cruz, como si estuviera crucificada, pero el comisario prohíbe que se le pongan clavos y que la lastimen.

Un hombre de la favela aprovecha para denunciar a los periodistas los problemas de falta de drenaje. Hay mucha agua sucia y dicen que los niños, cuando no mueren ahogados, mueren de fiebre. Los habitantes piden al periodista que los ayuden a salir de ahí.

El periodista pregunta al comisario qué pretende hacer la policía frente a la gente que cree en la Santinha y se congrega en la favela. El comisario responde: -Mientras ellos estén dentro de la ley no puedo hacer nada. Aunque bien querría distribuir unos golpes para acabar con eso. El comisario afirma que él no puede hacer nada y aprovecha para decir gritando: "¡Gente burra, es por eso que el europeo no nos respeta!" Del otro lado de la favela un grupo de hombres toca tambores y canta canciones sobre la Santinha.



Vina sale de la favela junto con el periodista y va a hablar con el editor del periódico para a ver si éste se interesa por el caso de su novia (de Vina) y lo publica en los periódicos. Entra en la redacción del periódico y descubre que el jefe es el mismo hombre que le pidió que tocara Blue Moon. Este dice que puede publicar el asunto, siempre que Vina aparezca primero como responsable por la desaparición, para luego exculparlo. Vina no acepta y se va.

Vina va a hablar con su madre otra vez. Ella pregunta si él quiere dinero, él responde que no. Ella le pregunta si su dinero huele mal, afirmando que cada quien vende lo que tiene, que siempre ha sido así. Vina pide que le ayude a encontrar Nicinha. Ella responde que va a preguntar en algunos lugares. En el momento en que Camila habla con su hijo aparece un enano y la llama para empezar el show. Vina entra para ver a su madre actuar y le aplaude. Hay un pequeño público, que parece desinteresado en la presentación de Camila.

Vina se dirige a su casa y en la entrada de su edificio un niño canta sentado en la banqueta y otro niño come pan. Entra a su departamento y el tío está dormido con todos los aparatos prendidos (radio, televisión, ventilador). Vina hace un cigarrillo de marihuana y oye tocar la puerta. Hecha el cigarrillo en la taza del baño (creyendo que era el comisario) y cuando abre la puerta ve a Bel, una antigua amiga, que quiere hacer el amor con él para embarazarse. El no quiere ser padre pero ella dice que va a dormir con otros hombres en este día para

no saber de quién es el hijo, que va a ser sólo de ella. Ellos hacen el amor. Luego aparece Drime, quien lo busca diciendo que lo necesita para ayudarlo en un robo con Jacaré. El sólo necesita manejar un carro. Jacaré ya había estado mirando a una pareja de viejos para robarlos. Drime espera que con el dinero del robo podrá irse para Nueva York. Vina dice que no irá a robar con ellos. Que él es músico y no ladrón; además, al día siguiente irá a tocar en un importante concierto.

Al otro día Vina está en frente de su edificio (el cual se ve lleno de ropas colgadas en las ventanas y en la azotea); habla por teléfono público cuando llega el comisario y grita: "¿y el mensaje de la piraña (la puta)? Se lo mostraste a todo el mundo, menos a mí". El comisario se refiere a un poema escrito por Nicinha que le había regalado el padre de ella.

El comisario dice a Vina: -¡Se comieron a la santinha, debe ser una atleta! (refiriéndose a que ella fue violada). Vamos y en el camino me explicas lo del papel. Ambos llegan a la favela, donde un hombre negro la había violado. Santinha sonríe contenta y el negro también. Junto a la cruz donde está amarrada la Santinha el hombre se acerca a ella dice: -Mi Santita, mi Santita. La Santita le sonríe. La policía llega y el hombre huye y se esconde entre los jacales, pero un niño lo ve y grita: - ¡Aquí está! De pronto empiezan a caer del cielo muchos granos de arroz y frijol. Una señora (la abuela de la Santita) que está junto a ella dice: -¡Es este el lugar! Fue Jesús que mandó a mi nieta a hacer lo que está haciendo.

En medio de los granos que caen, el hombre negro, llamado "Zumbi" por la Santinha, huye en un barco (la favela está a la orilla del mar en la zona norte de Río) con la ayuda de Vina que corría entre los granos con la cara feliz. Vina lo llama para andar rápido y huir de la policía. Mientras tanto, la Santinha dice en la cruz: -Nadie agarra más Zumbi de los Palmares.

Vina finalmente resuelve irse a ayudar al amigo Drime. Se encuentra con él y pide que desista del robo con Jacaré. Drime no retrocede porque quiere el dinero para irse para los Estados Unidos. Enfrente al edificio del robo, Vina espera a Drime y Jacaré en un carro, de pronto sale Jacaré corriendo. Se oye un tiro. Vina pregunta por Drime y Jacaré responde que recibió un tiro; ellos no sabían que el viejo tenía un arma. Jacaré huye en el carro sin esperar al amigo. Vina no quiso irse con él por esperar a Drime. Drime baja herido las escaleras del edificio. Vina sale con él y lo esconde debajo de un viaducto, pues la policía ya los andaba buscando. Cuando el día amanece los dos amigos toman el metro para el suburbio y Drime muere. Vina sale y lo deja muerto sentado en un asiento del metro. Sale caminando del metro.

Por la noche Vina está tocando en un concierto de Cazuza y llega el comisario con Nicinha en un coche, llevándola para la cárcel. El pide al comisario que deje que Nicinha entre un poco para verlo tocar por última vez antes de que fuera detenida. El comisario lo permite. Vina crea una confusión en el ambiente del concierto, donde todos se golpean, y desaparece con su novia. Van

para un lugar alto. Ella explica que huyó de él para no involucrarlo en la mafia. Ella estaba trabajando como aviación (que es la persona que acerca los clientes a los locales de venta de droga). Se besan en una azotea y se despiden. El toca y se acerca un helicóptero volando sobre los edificios mientras amanece. Vina dice: -No soy yo que hace el sol nacer, pero anuncio su existencia.

#### 5.2.2 LLUVIAS DE VERANO

Lluvias de verano (1978) es una película que narra muchas historias ocurridas en una zona suburbana de Río de Janeiro. Para comentar lo que ocurre en este vecindario, un grupo de vecinos masculinos se reúne en un bar (ubicado en la calle donde casi todo ocurre en la película) para tomar cerveza o café y charlar sobre su vida cotidiana y sobre los crímenes cometidos en la ciudad de Río o sobre fútbol. Estos son siempre los temas de conversación de los conocidos del vecindario. La mayor parte de la trama de la película se desarrolla en la calle, las casas de los vecinos y en el bar.

Carlos Diegues, en entrevista con la investigadora Silvia Oroz, dice que Lluvias de Verano es fruto de ciertas iluminaciones, de hechos que leyó en periódicos. "Una vez hice un cuaderno que se llamaba 'Violencia en los años 70'. Recortaba de los periódicos noticias, como la del payaso que viola una niña,

linchamientos en la calle, etc. Usé mucho de esa antología de la violencia para la película"(16).

Lluvias de verano está compuesta de muchos hechos ocurridos en el acontecer cotidiano del suburbio carioca. "Son catorce historias, catorce conflictos que se desarrollan sin que se perciba, de una manera muy equilibrada" dice Diegues(17).

La película busca narrar historias en torno de la realidad de los cariocas de clases medias y bajas de la zona suburbana de Río. Para obtener la veracidad de los hechos, Diegues se trasladó al barrio Marechal Hermes, Zona Suburbana de esta ciudad, un mes antes de las filmaciones. En los días que estuvo en esta colonia, el realizador convivió con los vecinos. El guión, afirma el cineasta, fue modificado en algunos de sus relatos a partir de la convivencia con los habitantes del vecindario donde filmó la película(18).

Hay, en Lluvias de Verano, una escena que muestra un espectáculo de cabaret en el que una actriz sin éxito se corta las venas en el escenario, y el público cree que es parte del espectáculo. Carlos Diegues dice que a partir de esta escena le viene la idea de realizar su filme Bye Bye Brasil.

Para hacer una sinopsis argumental de Lluvias de Verano, se seguirá linealmente el desarrollo que presenta la película, dividiéndola en unidades narrativas (no necesariamente identificables con los "episodios" que más tarde se analizarán).

Este primer paso el análisis, puramente descriptivo, servirá como guía para identificar más adelante los elementos que serán

considerados significativos para establecer el sentido general del filme.

La película empieza con un "prólogo", previo a los créditos, en el cual el personaje central, que aparecerá como testigo y centro de las acciones, el jubilado don Alfonso, está despidiéndose de sus compañeros en su trabajo. Don Alfonso recibe un pastel y una pluma de regalo, porque va a jubilarse. El toma el tren del suburbio de Río lleno de gente. Coincidentemente, y en una manifestación "en clave" de las intenciones del filme, aparece, como uno de los pasajeros del tren suburbano, el propio Carlos Diegues leyendo un periódico de la tarde, cuyo titular principal dice: "Bandido Lacraia (traducido al español como 'Alacrán')". La aparición del realizador, como un extra entre la multitud, refuerza la idea manifestada por él mismo en el sentido de ofrecer al filme como un retrato realista de los personajes populares, pues don Alfonso comparte de este modo el mismo nivel de realidad que el director de la película. Además, este hecho muestra lo comentado por el realizador al respecto de la importancia que juegan en la trama las informaciones noticiosas. El mismo Lacraia se convertirá posteriormente en un personaje de la película.

Tras la secuencia de créditos, don Alfonso llega frente a su casa vestido de traje; antes de entrar llama a un vecino, don Lorenzo, y dice: "Don Lorenzo, nunca más voy a quitarme el pijama." Después, camina por la calle con don Lorenzo. De regreso del paseo, en la puerta de su casa están los vecinos con un

"bloco de carnaval", con mucha gente cantando y bailando samba. El dueño del bar aparece con botellas de cerveza en los brazos. Los entrega a don Alfonso y dice que debe marcharse porque los clientes se quedaron solos.

Todos están frente a la casa de don Alfonso cuando llega una vecina, de edad avanzada, y felicita el festejado. Su hermana le grita desde el interior de su casa: "Isaura, te vas a perder la telenovela". Ella regresa con su hermana y don Alfonso dice: "Megeras!" (mujeres malas).

El amigo Lorenzo pregunta a don Alfonso qué ocurre y él no responde nada. Afuera, el carnaval continúa con el "bloco" tocando y bailando. Uno de los vecinos, Juraci (llamado también Pereba, "sarnoso", en español), les invita a entrar a la casa de don Alfonso para poner las cervezas en el refrigerador.

La vecina doña Helô pregunta a don Alfonso si la hija de él, que vive en la zona sur de Río, va a venir, para que ella pueda pedir unos tips sobre la bolsa de valores, en la que el esposo de la hija es inversionista; mientras, el esposo de doña Helô está en el teléfono pidiendo noticias sobre un amigo que estaba en el hospital, pero murió. Vuele a llamar para otros lugares y habla sobre muchos asuntos cotidianos.

La empleada de don Alfonso le pide que suba con ella al segundo piso de la casa, porque quiere presentarle a su novio Honório, quien resulta ser el bandido llamado Lacreia (Alacrán) buscado por la policía. Don Alfonso la acompaña. Ella dice que van a escapar para el estado de Goiás y que el hermano de Lacreia

los va a ayudar. Aunque don Alfonso no está de acuerdo en que el bandido se quede en su casa, lo acaban convenciendo y él permite que se quede sólo hasta el otro día, porque en este día la casa estaba llena de sus amigos y él no podía pasar por la sala para irse. Baja y pide que la empleada baje también. El otro amigo sigue hablando por teléfono. Dice: "Abelardo: ¡vivo!"

La profesión de don Lorenzo es payaso y le regala a don Alfonso una fotografía del payaso Guaraná, su personaje.

Pereba comenta a don Alfonso que Lacraia estaba en una choza en la favela Serrinha escondido con su novia, según había dicho la policía.

Dice Pereba: "Sanhaço (uno de los personajes del filme) hizo hasta un samba." Don Alfonso pregunta sobre Lacraia. Pereba dice que de esta vez van a matar el Lacraia.

"Lacraia salió disparando con dos pistolas, parecía la guerra en el Vietnam", comenta Pereba.

Llega la hija de don Alfonso que vive en la Zona Sur, con su marido Geraldinho. Doña Helô pregunta a Geraldinho si él aún se acordaba de ella, desde que él vivía en el barrio y era novio de Dodora (su esposa). Pide que él le enseñe cómo ganar dinero en la bolsa. El no le presta mucha atención a ella y se levanta. Helô sigue hablando y afirma que quiere guardar dinero para los nietos que espera que su hijo Paulinho le dé.

Dodora, la hija de don Alfonso, dice a éste: "¡Qué pena que mi madre no está aquí hoy! ¿Verdad, padre?" En este instante, su esposo le llama para irse, pero ella quiere quedarse porque no ve



su padre hace muchos meses. Geraldinho dice: "¡No seas hipócrita! Nos pusimos de acuerdo en que íbamos a quedarnos poco..." Ella lo manda a él a irse solo a los brazos de sus amantes. Geraldinho dice: "¡No seas vulgar! Eso es lo que pasa por casarse con una mujercita de suburbio". Ella: "¡Grosero, dónde piensas que estabas antes de aprender a sacar dinero de los imbéciles, antes de aprender a engañar los tontos!"

El: "Pero trabajé día y noche para aprender a sacar dinero a los tontos y olvidar que este barrio existe. Tú no, por más que te esfuerces no vas a quitar de ti este mal olor de mierda, tú nunca te vas a quitar este olor de orina de este barrio de mierda".

Abelardo en el teléfono: "¡Murió!". Geraldinho pregunta: "¿Quién?" Abelardo: "Era un hombre más joven que yo". Helô: "Desconecta este teléfono, Abelardo; es por esto que mandé quitar el nuestro allá de casa".

Geraldinho se va, se escucha arrancar el carro y Dodora Grita: "¡Hijo de puta!" Finalmente ella sale corriendo cuando oye el ruido del carro y pregunta a Geraldinho si él iba a dejarla allí, antes de marcharse.

Don Alfonso: "Mal vi a mi hija crecer, cuando me di cuenta de que ya era una mujer".

Paulinho, hijo de doña Helô y don Abelardo, entra con su novia, que tiene edad para ser su madre. El padre, cuando ve a la novia de su hijo, se marcha. Los amigos don Alfonso convencen a la novia de Paulinho para actuar, pues es actriz. Ella responde

que eso no es posible, porque ella es una actriz dramática. Pereba sube al segundo piso de la casa y trae una lámpara, coloca luz y ella declama aquello que a Paulinho le gusta. Helô dice para don Alfonso: "¡Qué gran actriz! ella ya actuó al lado de Tônia Carrero (famosa actriz brasileña)". Helô dice que ella iba a ser pianista, pero su familia no se lo permitió.

Don Alfonso pregunta a Sanhaço por el samba que hizo. Este responde que el samba escrito por él ya no le pertenece, pues lo vendió.

#### SABADO

El sábado por la mañana, don Alfonso es informado por Lurdinha, su empleada, de que Lacraia y ella vieron a una niña en la casa de don Lorenzo el payaso, parecía la niña raptada que salió en los periódicos. Don Alfonso no les cree, pero va a hacer una visita en casa de su amigo para ver si descubre algo. Vuelve diciendo a Lurdinha que no hay nada. Por la noche, Pereba y Abelardo pasan a la casa de don Alfonso para invitarlo al teatro donde actúa la novia de Paulinho, pues supieron que estaba trabajando en un teatro popular, totalmente diferente de lo que ella les había contado. Fueron de curiosos y al llegar allá, Pereba, al verla bailar con traje de cabaretera y mostrando las nalgas para la platea, le grita: "¡Actriz dramática!... ¡Yo soy una actriz dramática!" y empieza a declamar. Sr. Abelardo: "¿Dónde está Tônia Carrero..."? Paulinho, que estaba sentado en las primeras sillas, sale enojado con ella y avergonzado con su

padre. El abraza a su padre y grita: "Nunca más quiero ver a Virginia". Virginia, la actriz, muy amargada, interrumpe su acto y abandona el escenario, para regresar y declamar para Paulinho, quien después de oirla regresa; ella cae sobre el escenario, pues, según se descubre, se había cortado las venas de las muñecas, el público aplaude y él sube al escenario para abrazarla y le pide disculpas. Lleva la actriz al hospital. Paulinho dice a su padre que cuando Virginia mejore se van a casar. El viejo sale comentando en la calle con don Alfonso que mujer que trabaja fuera de casa no sirve, y menos aún si lo hace mostrando su cuerpo. Don Alfonso dice: "A lo mejor ella no sabe hacer otra cosa para sobrevivir". Don Alfonso lleva a don Abelardo a su casa, habla un poco con doña Helô que le cuenta sus penas. Que ya no tiene relaciones sexuales con su esposo (Abelardo) porque él dice que una gota de esperma corresponde a la pérdida de 40 de sangre. Don Alfonso vuelve a su casa y Lurdinha y Lacraia estaban cantando a los orixás (divinidades africanas). Cantaban a Ogum diciendo que con sus poderes y armas iban a salvarlo. "¡Me ayuda mi señor Ogum!" Lurdinha canta y Lacraia habla y pide a Ogum que lo salve de la policía.

#### DOMINGO

En el domingo, don Lorenzo hace una presentación en la calle para los niños del vecindario. Don Alfonso está asistiendo al espectáculo cuando mira para la puerta de su vecina Isaura, donde ella se encuentra. Alfonso ve a Lacraia y Lurdinha en la ventana

de su casa y les grita: "Salgan de allí". Pereba aparece a su lado.

Dodora, la hija de don Alfonso, llega en su automóvil y llama a su padre para irse con ella. Juraci (Pereba) se sube al coche junto con ellos. Van a buscar un departamento de la supuesta amante de su esposo. Llegan al edificio y el portero está escuchando fútbol por la radio. Ellos entran. Tocan el timbre y cuando la puerta se abre encuentran al esposo de Dodora vestido de mujer, junto a otros dos hombres, uno de trusa y el otro también vestido de mujer.

Alfonso, después de ir al bar a tomar una cerveza para desahogarse, va otra vez a casa de Lorenzo para intentar saber algo sobre la niña, pues Lurdinha le dijo que la vio otra vez. Don Alfonso dice a su vecino que quería conocer el segundo piso de su casa, para ver se era igual al suyo. Al subir ve un colchón en el piso y le pregunta para qué lo utiliza. El payaso responde que es para hacer sus gimnasias. Revisa un cuarto lleno de cosas para el teatro. Grita de ahí en dirección a su casa: "¡Lurdinha, aquí no hay nada!"

Juraci (Pereba) dice a don Alfonso: "La muchacha es su sirvienta, pero al muchacho, ya lo vi en los periódicos. También es por eso que usted no quiso que yo entrara otro día para sacar las cervezas del congelador, porque tiene mucha gente en su casa".

Aparece un bloco de samba tocando en la calle. Lurdinha avisa que Honório (Lacraia) quiere irse. Don Alfonso pide que se

quede hasta que venga el dinero que el hermano de él (del bandido) le va a mandar.

#### LUNES

En el lunes don Alfonso sale con Lurdinha y Lacreia en un taxi. Pasan en casa de la familia de Lacreia a fin de tomar el dinero para que él pueda viajar para el estado de Goiás con su novia. Mientras viajan, el taxista habla mal de su esposa. Llega don Alfonso con el dinero y un collar que la madre le manda a Lacreia. Dice Alfonso: "Su madre dijo que es Ogum, pero para mí es San Jorge". Lacreia besa el collar antes de ponérselo en el cuello. Van directo para la estación de autobuses.

Cuando don Alfonso regresa, su calle está llena de gente y la policía está buscando a Lacreia. Juraci pregunta a don Alfonso por Lacreia, él responde que no sabe nada. La policía muestra una camisa sucia de sangre. Alfonso dice que nada sabe. Juraci (Pereba) ofrece un tercio del dinero de la recompensa por denunciar a Lacreia para don Alfonso. Don Alfonso, ante la policía, dice que quiere un abogado. Juraci aumenta la oferta a la mitad de lo que va a ganar de la policía por haber entregado a Lacreia.

Cuando la policía está a punto de llevarse a don Alfonso por la sospecha de haber ayudado a Lacreia, Lorenzo habla con uno de los policías. El policía grita: "¡Señor comisario, venga acá!"

Llega don Abelardo y dice a Alfonso: "Paulinho se amigó (está viviendo) con aquella mujer".

La policía sale de la casa de Lorenzo con el cadáver de la niña que había sido raptada unos días antes, que estaba enterrada en el patio de la casa del payaso.

Alfonso se acerca y le pregunta: "¿Por que usted hizo eso?"

Lorenzo: "Usted no podía ir preso, es un hombre de bien".

Insiste Alfonso: "¡No es esto, es la niña!" y Lorenzo responde: "No lo sé don Alfonso, no lo sé". La policía se lleva a don Lorenzo. Pereba pregunta a la policía: "¿Y él (Alfonso)?" La policía muestra la camisa sucia de sangre a don Alfonso. Aparece Sanhaço, el que dijo que compuso un samba, quien dice: "¡Ah, esta camisa es mía! Bebí mucho otro día en casa de don Alfonso y me corté con una botella, luego grita: "¡Dejen a don Alfonso en paz!" Don Alfonso, refiriéndose a Lacraia: "El no se va a transformar en fiambre (muerto), ellos no lo van a agarrarlo".

Pereba dice, disculpándose por haber hecho la denuncia:

"¡Qué pasa! yo necesito ganar mi vida, cuando yo me jubile voy a poder ser bueno".

Don Alfonso regresa a su casa y toca a su puerta Isaura, la vecina mayor de edad con la que él a veces coqueteaba. La mujer dice que fue a ver como se sentía él. Ellos hablan y oyen música romántica de Francisco Alves. Dice don Alfonso a Isaura: "Mi interés por usted creció despacio, como la lluvia cayendo, y de pronto se transformó en inundación". Ambos hacen el amor después de unas cervezas y de haber hablado sobre sus vidas, mientras llueve. Terminan de hacer el amor y dicen: "¡Nosotros podemos, podemos!" Isaura dice a Don Alfonso que la vida es como una

lluvia de verano, súbita y pasajera que se evapora al caer. Don Alfonso comenta que parece una letra de samba. Ella responde: - Es de aquí del barrio mismo. Isaura va para su casa y sus hermanas estaban preocupadas con ella porque no había llegado en la hora de siempre. Don Alfonso sale a la puerta y toma lluvia con alegría.

#### MARTES

Temprano don Alfonso pone su silla a frente de la casa, pasa Isaura lo saluda, y él dice: "Un día más de jubilado. No tengo nada para hacer". Cuando ella se va, él agarra la silla y entra para su casa.

Sanhaço viene por la calle llegando del trabajo (de la fábrica), se encuentra con su mujer y sus hijos. Le da un beso a su mujer y sigue andando por la calle a camino de casa. Allá adelante pasa el tren suburbano mientras Sanhaço camina con su familia. Fin.

#### 5.3. ELEMENTOS PARA UN ESTUDIO DE LO POPULAR

El análisis sociológico de los filmes pone el acento en aquellos elementos de las películas que generalmente se les denomina "el contenido", es decir los conceptos comunicados por el mensaje, y su relación a la vida social. El cine, y la obra de arte en general, no pueden ser considerados como un mero traslado mecánico de lo real al mensaje estético. Sin embargo, sí es posible considerar al cine y las creaciones estéticas ya sea como

un "reflejo", en el sentido de que manifiesta una visión particular (fiel o deformada) de las condiciones sociales, o como un "modelo" de lo real, es decir, como una formulación de un mundo paralelo que explica al verdadero. El arte, para la perspectiva sociológica, es producto de la vida social, y como tal recoge de ésta sus materiales, conformados sobre todo por representaciones de lo real compartidas por la sociedad en un momento histórico dado. Con esos materiales, comunes a la sociedad, el cine construye representaciones a través de las cuales es posible descubrir los distintos valores, ideas y creencias existentes en la sociedad.

Las representaciones simbólicas presentes en la sociedad se hacen tangibles y manipulables en el caso de una obra fílmica, de tal forma que a través del análisis del cine es posible descubrir los elementos de la realidad presentes en la obra fílmica y sobre los cuales se construye la ficción.

En esa manipulación realizada por la obra fílmica frente a lo real, ya sea a través de la intención de reproducir lo existente respetando las reglas del mundo cultural y convencionalmente llamado "real" (la teoría del "reflejo"), o por medio de aquella ficción que genera sus propias reglas y produce posibilidades alternativas frente a lo real, como una manera de representar simbólicamente y de cuestionar lo comúnmente aceptado como tal (la perspectiva de los "modelos"); en ambos casos, la obra fílmica apunta a una interpretación más que a una mera reproducción de lo existente. Los dos modelos suponen una



manipulación de los elementos que la realidad ofrece, una manipulación en la cual subyacen las perspectivas tanto ideológicas como estéticas o culturales del realizador.

El análisis sociológico busca, pues, descubrir esas interpretaciones con respecto a lo real presentes en todo filme posible.

El investigador mexicano Alejandro Rozado ("Cine y Realidad Social en México") explica así la perspectiva sociológica para el análisis fílmico:

"La 'verdad' desglosada por una película no depende -para la sociología- de la 'fidelidad realista' con que reproduce el mundo, ni de la posible coherencia racional de sus proposiciones fílmicas, mucho menos depende del alineamiento ideológico que asuma frente a los conflictos sociales particulares; depende, en cambio, de la coherencia entre los valores que dramatiza y el marco social que los propicia. [...] La verdad, entonces, se atisba en los contenidos del cine, pero se sitúa fuera de él mismo, en la conciencia colectiva [...]" (19).

El objetivo del presente trabajo no es el de realizar un análisis exhaustivo desde este punto de vista sobre las películas de Carlos Diegues seleccionadas; sin embargo, se tomarán algunos de los elementos señalados que permitan ampliar el análisis, yendo más allá del recorrido por lo que la película dice por sí misma y tratando de descubrir la "coherencia" entre sus contenidos y el "marco social".

Reconocer los "modelos" de lo real que se presentan en el filme ayudará a determinar qué discurso sobre la realidad plantea la película, y a qué distancia de la vida social se sitúa ésta.

Es con la misma preocupación por descubrir lo real en el interior de la película que resulta válida la intención de determinar los elementos en ella que pueden ser considerados "reflejos" de lo existente. Es decir, en el camino de descubrir el comentario que el autor hace en torno a la realidad social, resulta indispensable distinguir entre aquellos elementos que son ficción pura y los que responden a situaciones verdaderas.

Un primer elemento de Lluvias de Verano en el cual es posible descubrir una intención de convertir a hechos verdaderos en uno de los referentes principales, es la aparición del propio realizador como "figurante" en una de las escenas iniciales del filme. Como ya se señaló, ello contribuye a establecer una "intención" de abordar la realidad mucho mayor que en el caso de un filme de ficción pura, en el cual el mundo narrado obedece a reglas distintas que las que rigen en el mundo del espectador.

La presentación de escenas cotidianas, que pueden ser compartidas por el espectador como parte de su propia experiencia, como un largo viaje en tren suburbano (en este caso la duración de la escena contribuye a hacer del hecho algo cotidiano y corriente, cercano a la experiencia del espectador), o escenas de barrios en los que aparecen niños jugando fútbol callejero o, para los espectadores brasileños, la reproducción del habla popular de los barrios cariocas, aparecen como la

"marca" de una intención de ofrecerse como representaciones de la realidad.

En Lluvias de Verano hay, en suma, la intención explícita de establecer una coherencia entre el modelo de realidad presentado y los modelos de realidad presentes en la vida cotidiana del espectador. Esta correspondencia entre el mundo narrado y mundo vivido por el espectador (a la cual podemos llamar en el ámbito del relato "verosimilitud") define al esquema simbólico que subyace en Lluvias de Verano, y poco importa si cada espectador concreto conoce o no esa realidad a la cual se hace referencia, pues lo significativo es que, gracias a este procedimiento, aún aquellos espectadores que no compartan el contexto cultural del filme serán capaces de comprender que no se trata de un mundo arbitrario, sino de uno en el cual la lógica de la ficción fílmica obedece a esquemas simbólicos previos, propios de la realidad a la cual se hace referencia.

En este contexto, no estará fuera de lugar considerar a Lluvias de Verano como una especie de "ensayo" que pone en escena y reflexiona en torno a la cultura popular carioca a partir de las situaciones concretas presentadas.

Este elemento, presente en el filme y no sólo producto de un análisis a posteriori interesado en descubrir referencias sociológicas (algo que por lo demás sería válido aún en el caso de una cinta que no manifestara tales intenciones), justifica por sí solo la atención que se le otorgará a los personajes y

situaciones presentadas, ya sea como "modelos" o como "reflejos" de lo real

#### 5.4. CULTURA POPULAR y PERSONAJES POPULARES

##### UN TREN PARA LAS ESTRELLAS

Serán separados los personajes que representan lo popular en la ciudad de Río para ser analizados en el siguiente paso:

- Santinha, las creencias populares.
- samba sobre la santinha.
- Nicinha en la mafia.
- Prostitutas en la casa donde buscan a Nicinha.
- Madre de Vina, el streap tease en Copacabana.
- Vina que sueña en ser rico y famoso.
- Dreame el desilusionado carioca que quiere irse del país y hasta se transforma en ladrón para lograrlo.
- La favela, criminalidad.
- Padre de Nicinha viejo jubilado que toma cerveza y odia a la esposa por fútil y enojona.
- Madre de Nicinha, vieja fútil y preocupada con solo ver la televisión y no le preocupa lo que pasa con su propia hija.
- Comisario que tenía ganas de dar golpes a la gente que adoraba a Santinha.
- Periodista que quiere divulgar la noticia de Nicinha si le deja que ponga distorsionada la noticia. Inicialmente hasta poner Vina como el culpable del desaparecimiento de ella.

- La madre de Dream, ciega que vende frutas en el mercado.
- Jacaré, el ladrón amigo de Drime, el típico bandido que se preocupa sólo por sí mismo.
- La muchacha que quiere hacer el amor con Vina para tener un hijo, no le preocupa quién sea el padre.
- La compañera de Nicinha que quiere que Vina le golpee para hacer el amor con ella en el carro.
- El ladrón que roba el walkman de Dream y después lo devuelve, cuando descubrió que no tenía mucho para robar.
- El negro que viola a Santinha.

#### LLUVIAS DE VERANO

Es posible reconocer en esta película los elementos populares, a partir de los personajes, para ser analizados, de esta manera:

- Don Alfonso es el típico jubilado que está siempre en el vecindario platicando de varios asuntos ya sea en el bar o en la calle.
- Sanhaço es el retrato del hombre negro trabajador. Siente placer en platicar a sus amigos que fue jugador cuando era joven pero dejó el futbol porque en un juego le rompieron la pierna. Es autor de un samba. Ahora trabaja en una fábrica. Va en tren a trabajar.
- Lacraia es el típico bandido de las mafias. El joven que cuando era adolescente salió de un tiroteo ileso, disparaba como cowboy, según comentarios de la gente amiga que acostumbra tomar cerveza

y comentar casos del acontecer cotidiano. Lacreia logra huir de la policía y mientras está escondido reza a Ogum, la divinidad protectora de los guerreros y los trabajadores que utilizan herramientas de metal, como herreros u obreros, según los cultos afro-brasileños, para que ninguna bala entre en su cuerpo y ninguna cadena lo aprese.

-Lurdinha, la muchacha que representa una mujer del pueblo que ama al bandido Lacreia y cree en Ogum. Junto con su novio cantan y ruegan a esta divinidad para que les protejan.

-Juracy (Pereba) es el malandro actual con resquicios de malandro de antaño. Es el típico estafador, pero sin ensuciarse mucho las manos. Es el hombre que busca vivir a través de transas. No le preocupa entregar don Alfonso, su supuesto amigo, a la policía para recibir dinero, cuando Lacreia se escondía en casa de él.

-El payaso es el hombre que representa el fracaso de las artes populares como el circo, cuando el progreso llega a la sociedad con la televisión, radio y cine. El personaje don Lorenzo es el antiguo payaso que vive prácticamente de sus recuerdos, de los buenos tiempos del circo. El es el hombre que roba una niña, la mata y la entierra en su patio. Aparentemente era tranquilo y no haría algo así.

-Virginia, la actriz de shows populares representa aquí el espectáculo para el pueblo, según el propio director de la película. Ella aparece en una escena en que la gente que la ve no separa la realidad de la fantasía. Hay un momento en que ella se

corta las venas y el público aplaude creyendo que eso forma parte del espectáculo.

-Isaura es la típica solterona que trabaja para sostener sus dos hermanas mayores. Su vida es estar detrás de un mostrador de una tienda de suburbio, durante el día, y por las noche ver telenovelas con sus hermanas. Un día ella hace el amor con don Alfonso, que la quería hacía mucho tiempo. Los dos descubren que aún pueden amar.

-Geraldinho tiene las características del malandro llamado de malandro de corbata y capital por Chico Buarque en la música mencionada anteriormente. Es el hombre que según su mujer Dodora engaña los tontos. El mismo afirma que trabajó mucho para aprender a engañar a los imbéciles y que no quiere volver al suburbio.

-Dodora, la hija de don Alfonso que se casa con Geraldinho, el estafador, y vive en la zona sur de Río, en una zona de clase acomodada. Ella no pierde la manía de decir palabras obscenas en medio de una fiesta con amigos de su padre. Su esposo dice que ella no va a perder el olor a mierda del suburbio. La llama vulgar, y realmente ella comporta como tal cuando lo llama de hijo de puta, a gritos en una fiesta.

-Helô es la señora que caracteriza las mujeres ya grandes e infelices. Cuando joven quiso ser pianista y la familia no la dejó. Tiene un hijo, Paulinho, el novio de la actriz decadente, que estudia y no trabaja. Ella quiere invertir en la bolsa de

valores para que quede para sus nietos que ella cree que Paulinho le va a dar.

-Abelardo, típico jubilado que no encuentra qué hacer y cuando tiene un teléfono cerca de él no para de hablar para sus viejos amigos. Es el hombre tradicional que afirma que una mujer no debe trabajar fuera de casa, y muchos menos mostrar las nalgas y los pechos como hace la novia de su hijo, la actriz Virginia.

-Paulinho el hijo único que pasa la vida haciendo cursos. Representa el hijo único un tanto imbécil, muy protegido por la madre.

-El taxista, el hombre desilusionado con la vida. Llega a su casa cansado después de un día de trabajo duro, su mujer lo ignora y aún le dice que no lo quiere. El platica eso para desahogarse con los pasajeros aún sin los conocerlos. Verano para él es cuando el sol está muy caliente y el asfalto blando y no como es para muchos, para ver mujeres desnudas en las playas, afirma él cuando lleva Lacreia y Lurdinha a la terminal camionera.

-La madre de Lacreia, que no aparece pero que envía a su hijo un collar de Ogum. La señora adepta de las sectas afro-brasileñas que cree que el collar le va a ayudar a su hijo a seguir su destino para el estado de Goiás con su novia Lurdinha huyendo de la policía.

-Cardoso el dueño del bar. El señor que vive trabajando en el bar atendiendo a sus clientes. Lleva cervezas en las casas de los vecinos cuando lo piden por teléfono.



-El portero del edificio que oye fútbol por la radio cuando llegan Dodora con su hijo, su padre y Pereba en busca de Geraldinho. Este hombre aparece como el típico apasionado por el fútbol.

## 5.5. EL ESTUDIO DE LOS CONTENIDOS

### LLUVIAS DE VERANO

El primer elemento que es posible reconocer en la sinopsis de esta película es la marcada continuidad que se establece entre las diferentes escenas, situaciones y personajes. En lugar del procedimiento clásico de narración por "secuencias", en las que tiempos y espacios autónomos se suceden siguiendo una puntuación entre ellos tales como disolvencias, elipsis o cortes entre tiempos y espacios no contiguos, en este caso hay una narración por "episodios". Dentro de un tiempo y espacio lineales, se presentan unidades narrativas que desarrollan anécdotas, vinculadas entre sí, pero no dependientes una de otra.

En Lluvias de Verano hay, pues, un esquema narrativo diferente al del cine industrial tradicional, cuyos relatos se dividen en unidades temporales autónomas, según un argumento único. En este caso, hay varias tramas paralelas, determinadas por los distintos personajes que participan en ellas, y la continuidad se establece por la unidad de espacio (de lugares) y de tiempo (el transcurso de cuatro días) en los cuales se desarrollan las acciones.

Este elemento contribuye a convertir a la película en una especie de "fresco", un "mural" por así llamarlo, de muchos elementos que comparten un mismo espacio de representación, en el cual se ofrece un panorama general sobre la vida de un suburbio de la ciudad de Río de Janeiro.

Se trata de un procedimiento existente en muchas otras obras de la cinematografía mundial, tales como Paisa, el clásico del neorrealismo italiano de Roberto Rosellini, en la cual a partir del hilo conductor del progresivo avance de las tropas estadounidenses sobre el territorio italiano en la Segunda Guerra Mundial, se narran distintos episodios que forman un panorama sobre la situación de aquel país en esa época; en un caso más reciente, se podrían citar la cinta del estadounidense Robert Altman, tal como Vidas Cruzadas (Short Cuts), en la que distintos personajes vinculados entre sí ofrecen un panorama sobre la vida en la ciudad de Los Angeles o Sueños, del japonés Akira Kurosawa, que expone historias independientes que ofrecen una muestra de las diferentes facetas del Japón del fin de siglo. En el cine brasileño se pueden rastrear intenciones similares en obras como el clásico Río 40 Grados, de Nelson Pereira dos Santos, en la que el paso entre distintos personajes cariocas durante un día domingo sirve para ofrecer una visión totalizadora de la ciudad a fines de los años 50.

El recurso del "fresco", a partir de episodios interconectados, se encuentra, pues, codificado en el lenguaje fílmico como una manera de representar un amplio panorama de lo

real a partir de personajes y situaciones concretas, y la presente película lo utiliza con la intención más o menos explícita de constituirse en un "muestrario" de tipos humanos y de situaciones sociales.

De este modo, no resulta arbitrario considerar al filme analizado como una "representación" de la realidad social, con ambiciones totalizadoras. Una investigación que tome en cuenta tanto los elementos formales del filme como de los hechos representados en él, contribuirá a aclarar la manera en que el autor (o el discurso fílmico) abordan su tema, en este caso, la vida y los personajes populares de Río de Janeiro.

#### UN TREN PARA LAS ESTRELLAS.

El cambio de perspectiva que Carlos Diegues pone en práctica en *Un Tren para las Estrellas*, en relación con *Lluvias de verano*, es radical. En términos de estructura narrativa y de estilo visual, esta cinta, realizada casi una década después que aquella, utiliza un procedimiento que se encuentra en una situación prácticamente opuesta a la primera. Aquí ya no se trata de un relato en el cual se presenten anécdotas paralelas, sino que hay una sola anécdota, un solo argumento, que sirve como hilo conductor de toda la trama.

Aunque no se trata de una película que pueda ser englobada dentro de las convenciones del suspenso, es decir, no se trata de un filme de género, el mecanismo emparenta a la cinta con las películas del modelo hollywoodense en las cuales existe un suceso

inicial que promueve el interés del espectador, un desarrollo en el cual ese suceso ofrece variantes y distintas posibilidades, entre las cuales una sola es la correcta, que se expone en una conclusión. Existe también un "héroe" en el sentido tradicional, es decir, un personaje central que aparece como receptor de los sucesos, y quien, armado de características ideales como honestidad, amor o valentía, debe convertirse en elemento activo de la trama para resolverla a su favor. Estos elementos, y no sólo los asuntos tratados por el filme, ubican a *Un Tren para las Estrellas* en un estilo más cercano al llamado cine "comercial" que *Lluvias de Verano*.

Sin embargo, como se apuntó más arriba, esto no significa una concesión de Diegues en busca de un éxito comercial, sino que se trata de una elección estética que ayuda a comunicar un sentido específico para el filme. Una elección que, por lo demás, se vincula al momento histórico en el cual se realizó el filme y a las preocupaciones del autor en ese momento. A diferencia de *Lluvias de Verano*, donde se abordaba una cultura popular tradicional, la cual se encontraba en un paulatino proceso de destrucción, aquí el ámbito en el cual se mueve la acción es justamente aquella nueva cultura popular firmemente arraigada en la cultura de masas, la cual alcanza su concreción en elementos como el rock, el cine de aventuras y los modos de vida estadounidenses.

Así, la utilización de un esquema narrativo más cercano a los usos de la cultura de masas sirve como mecanismo para

retratar las formas en que los individuos reproducen (desde el ámbito de lo cotidiano) las nuevas formas culturales dominantes.

Si la "tradición" que el personaje central de Lluvias de Verano hacía suya se ejemplificaba en la canción "Caminemos", en Un tren para las estrellas el saxofonista Vina recoge la tradición del jazz representado por el músico estadounidense de los años 40 y 50 Charlie Parker, y si los escenarios en la primera hacían referencia a una especie de "isla" de lo popular tradicional en medio de la gran ciudad, ahora los personajes viven justamente en aquellos edificios masificados a los cuales se hacía referencia antes como símbolos de la deshumanización contemporánea.

Este cambio de perspectiva para abordar un mismo asunto (el de la cultura popular) se pone en práctica, pues, no sólo en los elementos temáticos, los cuales se abordarán con mayor extensión más adelante, sino también a partir del estilo narrativo de la cinta. En este aspecto, por ejemplo, el factor "tiempo" resulta determinante. La película narra la historia de un joven saxofonista durante algunas semanas y su aventura en busca de su novia desaparecida, mientras intenta conseguir trabajo como músico junto a intérpretes famosos, tareas que cuenta con poco tiempo para llevar a cabo. Toda la trama está estructurada a partir de situaciones en las cuales no hay mucho tiempo, como el personaje de Drime, quien necesita dinero con rapidez para viajar a Nueva York, o el propio Vina, quien dice que debe conseguir ser escuchado por el público, los músicos y los productores cuanto

antes. Esto, que aparece como un comentario del filme en relación a la generación de jóvenes que busca retratar, se apoya en un relato que recorta las duraciones de cada escena pasando entre una y otra sin transiciones.

Desde la primera secuencia, en la que aparece Vina tocando el saxofón durante la noche, acción que se interrumpe con el sonido de un reloj despertador, que aparece en cuadro. La escena se corta para presentar a Vina corriendo escaleras abajo de su edificio, donde se encuentra con Drime y en corte directo se ve a Vina volviendo a entrar en la casa en que vive. Una secuencia que funciona a través del corte entre tomas que interrumpen acciones, es decir, a través de la elección por parte del realizador de determinados momentos que explican acciones más amplias, y un reloj que funciona como punto de partida para toda la historia que narra la película, simbolizando a ese mundo regulado por un tiempo rígido y deshumanizado.

De este modo, Un tren para las Estrellas, junto con ofrecer un relato estructurado a partir de secuencias independientes que presentan los momentos más significativos de cada acción según un argumento único, a la manera del cine tradicional, utiliza también el esquema de las secuencias para presentar las personalidades de los personajes y el carácter del mundo al cual pertenecen. Personajes en una continua carrera contra el tiempo, jóvenes en su mayoría, quienes se encuentran enfrentados a la vida tradicional de los adultos (representados por el tío de Vina y por la madre de Drime) cuyos tiempos transcurren a un

ritmo diferente (el tío de Drime aparece siempre descansando durante la noche), y un mundo que aparece entrecortado, discontinuo y contradictorio (en oposición al mundo lineal tradicional), en cual se mezclan las más diferentes tradiciones culturales, personajes de diferentes contextos y escenarios múltiples y cambiantes.

#### 5.6. LOS ESPACIOS

##### UN TREN PARA LAS ESTRELLAS

En un relato que salta continuamente entre secuencias de carácter discontinuo, cada una de las secuencias aparece marcada por una fuerte metonimia; es decir, ante la ausencia de continuidad, los hechos y objetos mostrados se convierten en extractos de realidades mucho más amplias que las mostradas. Cada hecho mostrado "representa" de este modo a muchos hechos ausentes.

Este procedimiento es empleado especialmente en lo que se refiere a los escenarios de las acciones, los cuales aparecen como referencias respecto de los personajes y de las situaciones mostradas.

El primer espacio mostrado, durante la secuencia inicial, que funciona como una especie de prólogo de todo el filme, es la habitación de Vina. En un gran acercamiento, la cámara recorre el lugar, mientras aparece la mano de Vina poniendo un disco, y se muestran portadas de discos que ofrecen tanto una imagen del personaje como de los cruces culturales en los que se sitúa el filme, con fotos de Charlie Parker junto a las del compositor

popular brasileño Gilberto Gil, autor de la música incidental del filme, quien practica esos mismos cruces culturales, en su caso entre el rock y la música popular bahiana de origen africano.

De un modo similar funciona la aparición de los edificios de departamentos en los que viven Vina y Drime, especie de multifamiliar que alberga a cientos de familias y donde se pone de manifiesto la masificación de la vida contemporánea.

Aunque sería evidentemente erróneo considerar a Un Tren para las Estrellas como un recorrido exhaustivo por todos los estratos sociales y por todos los escenarios posibles de Río de Janeiro (las intenciones del filme no se dirigen a una visión de conjunto respecto de la ciudad, sino respecto de los cruces culturales del Río contemporáneo), sí es posible reconocer en el filme la intención de presentar una muestra de diversos escenarios típicos de la urbe, siempre en función del tema enunciado.

Así aparecen escenarios en los cuales se manifiesta el encuentro entre distintas formas culturales, como la boutique en la que trabaja Nicinha, en la cual es posible reconocer las tiendas de clase media alta que abundan en la zona sur de Río, especie de importación de formas culturales europeas y estadounidenses, en las cuales, sin embargo, se realiza una mezcla entre las modas que surgen en la propia ciudad y las influencias extranjeras.

El centro nocturno en el que trabaja la madre de Vina es también manifestación de aquella tensión entre lo tradicional y lo "moderno", en las reminiscencias de las diversiones



tradicionales y el carácter comercial que adquieren la música, vestuarios y bailes de carnaval en el contexto de un club nocturno.

La representación de lo directamente popular aparece en las secuencias dedicadas a las favelas, donde aparecen los habitantes más pobres de la ciudad, cuyas formas culturales se encuentran (al menos por lo que muestra el filme) prácticamente marginadas de las masivas. Es significativo que la cinta no realiza un juicio al respecto, es decir, no idealiza la situación de los pobres como representantes de una "auténtica" cultura popular, ni presenta con ninguna especial virtud al samba o al sincretismo entre el cristianismo a los cultos afro-brasileños. Se trata, en cambio, de otra manifestación de la caída de los modelos culturales populares tradicionales, en la medida en que éstos sólo permanecen en las zonas más pobres.

En *Un Tren para las Estrellas*, los personajes son constantemente contrastados con la gran ciudad, desde el momento en que Vina toca el saxofón en la azotea de un edificio, o cuando sale del estudio de grabación y se lo ve perdido entre la multitud; también ocurre lo mismo en las escenas en las que Vina y Nicinha hacen el amor, cuando se encuentran en la azotea de un edificio y contemplan la bahía. Con estas tomas se remarca, por un lado, el carácter minúsculo de los personajes y sus historias personales frente a la gran ciudad, que los convierte en anónimos habitantes cuyas vidas resultan insignificantes; pero, al mismo tiempo, se expresa también su carácter de representación de las

vidas de millones de otros individuos. Así, se refuerza el carácter de Un Tren para las Estrellas y sus personajes, de "modelos" que ayudan a comprender lo real.

#### LLUVIAS DE VERANO

La ambientación escénica de esta película es en una calle donde vive la mayoría de los personajes, la casa del protagonista y en el bar ubicado en esta misma calle, donde los hombres se encuentran para charlar mientras comen o beben algo.

Incidentalmente aparecen otros espacios, como la habitación de un hotel o una calle con edificios de departamentos.

Aunque la acción de Lluvias de Verano se desarrolla en un barrio evidentemente popular, en el cual viven empleados de comercios, obreros y funcionarios menores, el escenario está lejos de hacer referencia a las "favelas" o poblaciones marginales, en las que habitan los sectores más marginales y miserables de Río de Janeiro. Se trata, más bien, de un barrio del cual es posible adivinar que en alguna época albergó a habitantes de una clase media en ascenso, la cual se encuentra hoy en camino de un progresivo empobrecimiento (ninguno de los personajes parece tener perspectivas de mejoramiento en su nivel de vida). Un barrio antiguo que alberga aún formas de vida y de relaciones sociales que la modernización de la ciudad y las transformaciones en las relaciones sociales que ésta implica, tienden a hacer desaparecer.

Se trata, pues, de una especie de reducto donde sobreviven formas de convivencia cotidiana entre vecinos que tienden a desaparecer. Así, resulta significativo el hecho de que los personajes protagónicos se encuentren en la llamada "tercera edad", es decir, se trata de ancianos, y que el propio barrio se encuentre destinado a la desaparición con la construcción (según dicen los personajes) de un viaducto que pasará por allí y obligará a demoler el barrio.

En cuanto a los escenarios, éstos comparten esa idea fundamental, convirtiéndose en manifestaciones de un mundo en vías de desaparecer; por contraste, aparecen otros escenarios que muestran el nuevo tipo de vida que se impone. Este último es el caso de los edificios de departamentos que aparecen como fondo de la escena en que el bandido Lacraia y Lurdinha huyen en un taxi, ayudados por don Alfonso, y van a casa de la madre del primero. Aunque no aparece la madre, es posible adivinar su presencia y sus características a través de ese escenario de edificios muy grandes, relativamente modernos (en el sentido de contruidos recientemente) pero en ruinas. Un escenario en el cual la vida comunitaria del barrio parece imposible (el propio hecho de que los personajes se encuentren en toda la escena en el interior del taxi refuerza la idea de un sitio inhóspito), y donde se adivina el hacinamiento de sus habitantes.

En oposición, el barrio de la historia está presentado de forma tal que continuamente se resalta la vida comunitaria que allí se desarrolla. En la calle, la cámara ocupa un lugar tal que

permite la construcción de un espacio en el cual circulan los distintos personajes entre varios puntos: la casa de don Alfonso; la calle central, que se convierte en una especie de plaza pública donde se reúnen los habitantes del barrio (ya sea para una representación de artistas populares, para un partido de fútbol callejero, para un desfile de samba o para compartir los sucesos que les atañen); la casa de don Lorenzo, el payaso, que se ubica al otro lado de la calle, y el bar, donde se reúnen los personajes para hablar entre sí. Esporádicamente aparecen otros escenarios que pueden ser entendidos como representaciones también del conflicto entre los viejos y nuevos estilos de vida: un cine y un teatro de espectáculos populares.

La casa de don Alfonso es el principal escenario de interiores que aparece en la película. Es en varios sentidos el centro de las acciones, pues es allí el único lugar donde en algún momento llegan a reunirse todos los personajes.

Así, la casa de don Alfonso no sólo aparece como una materialización de las características de este personaje, con muebles antiguos que alguna vez fueron manifestación de prosperidad y hoy se encuentran en decadencia, los cuales hacen pensar, al mismo tiempo, en estilos de vida arcaicos y en un bienestar que ya no existe; además de aparecer como representación de su propietario, la casa de don Alfonso puede ser vista como manifestación de los modos de vida de todos los personajes.

## 5.7. LOS PERSONAJES POPULARES Y VIDA COTIDIANA

## LLUVIAS DE VERANO

Para poner en marcha el análisis sociológico de los personajes, la realidad será estudiada en base a lo cotidiano de la gente, la manera de vivir de cada sujeto en una comunidad determinada. Según Agnes Heller, cada individuo vive de manera diferente su cotidianidad, y solamente en lo que se refiere a la manutención de la especie, o sea, sólo la parte animal del hombre, actúa de la misma manera en la cotidianidad. "En la vida cotidiana de cada hombre son poquísimas las actividades que tiene en común con los otros hombres, y además éstas sólo son idénticas en un plano muy abstracto. Todos necesitan dormir, pero ninguno duerme en las mismas circunstancias y por un mismo período de tiempo; todos tienen necesidad de alimentarse, pero no en la misma cantidad y del mismo modo" (20).

La realidad será interpretada aquí como lo cotidiano de que habla Agnes Heller, la manera de vivir de las personas en una sociedad. Esta vida cotidiana es para la investigadora citada "la reproducción del hombre particular. [...] el particular nace en condiciones sociales concretas, en sistemas concretos de expectativas, dentro de instituciones concretas" (21). Eso significa que el hombre debe aprender a usar el sistema de leyes de la sociedad en que vive y el modo de vida del estrato social al que pertenece para poder sobrevivir. Heller ejemplifica esto con un indio de América, que si no aprende las huellas que debe

recorrer en una selva muere (22). Para el hombre moderno, dice, si no aprende a atravesar la carretera puede morir.

En base a estas diferencias de cómo cada sujeto vive su cotidiano es que será analizado cada personaje. Las instituciones sociales presentan las normas de la vida cotidiana de una forma establecida, pero la gente las realiza a su manera. "La apropiación de las cosas, de los sistemas de usos y de instituciones no se lleva a cabo de una vez por todas, ni concluye cuando el particular llega a ser adulto. [...] El particular, cuando cambia de ambiente, de puesto de trabajo, o incluso de capa social, se enfrenta continuamente a tareas nuevas, debe aprender nuevos sistemas de usos, adecuarse a nuevas costumbres" (23).

Lo popular se manifiesta en las dos películas que son objeto de esta disertación a través del trabajo y de las manifestaciones culturales, ya sea lo popular tradicional o lo popular masivo. El cineasta demuestra la contradicción que existe entre estas dos formas de la cultura popular, una contradicción entre lo moderno y lo tradicional.

Frente al trabajo, en *Chuvvas de Verão* el anciano se jubila, la anciana falta a un día de trabajo cuando la policía llega a la calle para llevar el bandido y don Alfonso por haberlo escondido. Isaura representa a una señora honesta que trabaja hace muchos años a tras de un mostrador de tienda de suburbio para sustentar a sus hermanas mayores. El día de la confusión en la calle ella resuelve faltar al trabajo.

Cardoso tiene su bar y atiende además en las casas de los vecinos llevando cervezas cuando le piden por teléfono. En su bar reúne al vecindario para hablar de sus asuntos cotidianos. Hay otros personajes que representan varias modalidades de trabajar, o de no hacerlo, como la figura del malandro Pereba que entrega a la policía a su viejo amigo don Alfonso para sacar dinero de la policía cuando encuentre Lacraia en el escondite de Don Alfonso. Sanhaço es el obrero honesto que no permite que don Alfonso sea encarcelado y miente para salvarlo frente a la policía, cuando dice que la camisa sucia de sangre es suya, que se cortó con un pedazo de botella. El payaso está viviendo de los recuerdos de los buenos tiempos, antes de que los medios de comunicación le quitara su prestigio en la sociedad, como agente de entretenimiento al público. En la figura de este personaje lo popular se manifiesta en el cruce entre el trabajo y la cultura. El trabajo para sobrevivir y la cultura para informar y entretener. Lorenzo sufre los cambios culturales, lo tradicional sustituido por lo moderno. La televisión y el cine vienen a reemplazar su trabajo en el circo. La película plantea esta cuestión, de lo moderno y lo tradicional. El viejo don Alfonso, por ser un hombre bueno tradicional salva al bandido, de las garras de la policía, y el payaso don Lorenzo que alguna vez fue famoso en el personaje del payaso Guaraná. Pero en la época del progreso, de los medios masivos, no le queda más que recuerdos y actuar en la vecindad para los niños de ahí en el domingo. También en esta contradicción entre lo moderno y lo tradicional

está la actriz decadente (Virginia) que actúa en teatro popular, en el antiguo teatro de revista como vedete. Ella dice a la gente que ya actuó con Tônia Carrero, actriz famosa de telenovelas.

Otra manera de ver el trabajo totalmente diferente de los ya citados hasta ahora es Geraldinho, yerno de don Alfonso, que para cambiarse de barrio de suburbio para el barrio elegante de la zona sur de Río tuvo que estafar a la gente, como él mismo afirmó en casa de su suegro cuando su mujer lo acusó de engañar a los imbéciles. El representaría las perspectivas que el sistema social imperante ofrece como posibilidades de movilidad social a los habitantes del barrio; solamente las de integrarse a las formas de competencia capitalista, en las que se gana dinero "a costa de los imbéciles", participando únicamente en aquellos resquicios que el sistema permite a los sectores de clase media empobrecida, más cercanos a la estafa (el "malandraje de corbata y capital" del que habla Chico Buarque) que a las reglas apegadas a la ley del capitalismo moderno, al cual él no tiene acceso. Pero Geraldinho es a la vez es el hombre con fantasías de ser mujer. Lo atrapa su mujer con otro hombre con un vestido igual al suyo. Tal escena alcanza un valor simbólico por el carácter el personaje. Por debajo de su apariencia de éxito social, Geraldinho esconde una "doble vida" que es la de aquel "arribista" que intenta ocultar su verdadero ser ante los demás. Esto, por supuesto, no implica un comentario en torno a la homosexualidad del personaje, sino sobre los afanes de "mimetismo" ante lo que él percibe como el mundo del "éxito".



Don Abelardo, el jubilado que habla todo el tiempo por teléfono cuando ve uno cerca, representa al tradicional señor moralista que no acepta que su mujer trabaje fuera de la casa y odia Virginia, la actriz que es novia de su único hijo Paulinho. Ella, además de ser grande para él, trabaja y muestra el cuerpo al público. Dona Helô, esposa de Abelardo vive fuera de la realidad, aún aceptando que su hijo tenga a Virginia como novia, espera que un día él le dé nietos. Graba unas canciones al piano para estos nietos que ella espera. Ella no es muy feliz como mujer. Su esposo ya no hace el amor con ella. Estudió piano cuando era niña pero la familia no quiso que fuera una pianista profesional. Dodora, hija de Don Alfonso casada con el malandro de "corbata y capital" es la típica mujer vulgar del pueblo que aún siendo rica no tiene la compostura perteneciente a las reglas de una mujer educada. En la fiesta de jubilación de su padre grita fuerte palabras obscenas a su esposo Geraldinho cuando él se iba sin ella. Aunque la falta de educación no aparece como característica propia de lo popular, porque no todos los personajes que forman parte de este cotidiano popular actúan como este personaje, el cineasta quiso en esta películas mostrar las varias maneras de actuar de lo cotidiano popular. Como ya fue dicho, lo cotidiano no es igual para todos en una misma sociedad. Con relación al trabajo, ya se pudo ver varias formas de concebirlo por los diferentes personajes. Lo viejo se entrecruza con lo nuevo. Lo popular tradicional se contrapone con lo popular masivo, producido por los medios masivos de comunicación

propiciado por el progreso. El progreso a todo instante muestra en esta película su cara. En el inicio y fin del film se habla de que pasará un viaducto en aquella calle y todo cambiará. La pareja de viejos oyen al cantante de temas populares románticos de los años 50 Francisco Alves, con nostalgias de aquellos tiempos pasados, y hacen el amor cuando creían que no podían hacerlo por ser viejos, como si el sexo fuera cosa de los jóvenes solamente. Ellos gritan con alegría que ellos pueden también hacer el amor cuando lo logran.

Lurdinha, la sirvienta de don Alfonso, aprovecha su lugar de trabajo para esconder a su novio Lacaia, bandido peligroso buscado por la policía. Lacaia es el único verdadero "favelado" (habitante de los barrios marginales) de la narración. Es el hombre que representa al "lumpen", aquellos habitantes de Río que se encuentran fuera de toda posibilidad de acceso al trabajo convencional y se dedican a actividades que van desde ocupaciones ocasionales a la mendicidad, el robo o el crimen. El representa una de las modalidades del malandro actual. No el malandro de antaño. El es bandido de mafia, de los cerros, de las favelas. Es el criminal que nunca queda en la cárcel, pues consigue escapar o huye antes de ser encarcelado. En ese caso su madre lo protege, así como su novia y don Alfonso. Esta protección que espontáneamente le ofrecen don Alfonso o Lurdinha se vincula con los casos reales en que la propia población protege a estos criminales, ya sea cuando ellos ayudan financieramente a los habitantes de determinados cerros o favelas, o porque encarnan al

mito popular tradicional del bandido justiciero que se enfrenta armado en contra de los poderosos. La propia película no deja de idealizar al personaje, que es el único personaje masculino verdaderamente guapo, y aparece continuamente con el torso desnudo.

Otra contradicción de lo moderno con lo tradicional en lo popular aparece cuando la madre de Lacraia le manda a éste una cadena con la imagen Ogum (dios de la guerra en la mitología afro-brasileña) y don Alfonso, que en ese caso representa lo moderno, no cree en esa divinidad, que es parte de la cultura tradicional; para él Ogum es San Jorge.

Las hermanas de Isaura, de quienes sólo aparecen sus voces en la cinta, siempre hablan de telenovelas. Representan a gran parte de la población moderna que sabe todo lo que pasa en las telenovelas. Son personas que tienen a la televisión como su forma de entretenimiento. Por otra parte, ello muestra la presencia de lo masivo moderno en contradicción a lo masivo tradicional, presente a través del circo con el viejo Lorenzo, el antiguo payaso, y la actriz decadente de teatro de revista de barrio. La televisión y el cine ocupan el lugar del circo en la actualidad.

Los grupos de gente disfrazada bailando carnaval que aparece algunas veces en la película es la forma de representar esta cultura popular que caracteriza la cultura popular carioca por excelencia. En el momento en que don Alfonso llega a su casa luego de su último día de trabajo, los amigos del vecindario le

hacen una fiesta y en este instante pasa un bloco de carnaval, grupo de "fuliones" disfrazados tocando tambores, bailando y cantando el samba. La figura del sambista caracteriza esta manifestación cultural del brasileño y en especial del carioca (de Río), por todo lo ya explicado anteriormente en el capítulo sobre cultura de Río. Aquí no aparece en forma masificada del carnaval para el turismo, sino del carnaval de barrio, de la alegría de la gente, como era antes de que llegara a ser lo que es hoy, con mucho lujo hecho más para el turismo de que para la diversión del pueblo. Pero en esta película Diegues busca el carnaval y el samba en su forma tradicional y lo presenta en la forma de alegría para el pueblo, con un grupo pequeño de danzarines disfrazados para la ocasión, en las calles del barrio.

#### UN TREN PARA LAS ESTRELLAS

En esta película lo popular masivo se mezcla con lo popular tradicional, sobresaliendo lo masivo. En el caso de Vina, que toca saxofón en grupos de rock y piensa un día ser famoso, es evidente la caracterización de lo masivo. Con el personaje Drime, el amigo de Vina, se muestra una lucha para salir de lo popular tradicional para acceder a lo masivo. Salir de su modo de trabajo que es una forma tradicional, como vendedor de frutas y verduras en un mercado, para ir vivir y trabajar en Nueva York. Para obtener estos objetivos Drime se transforma en ladrón. Intenta asaltar a una pareja de viejos y sale herido, y luego muere sin concretar su sueño. Es el personaje que representa a muchos

jóvenes que viven sin perspectiva, sin ilusión en una ciudad de Brasil como Río de Janeiro que no ofrece una condición de vida considerada digna para todos sus habitantes. Hace algunos años había un slogan en esta ciudad que decía: "La salida para la crisis de Brasil está en el Aeropuerto Internacional". Era el período en que mucha gente abandonaba Brasil para trabajar en otros países.

Vina es moderno en su forma de trabajo, pues toca en grupos de rock, pero es tradicional en la vida amorosa. Cuando su novia Nicinha desaparece y se va a trabajar con la mafia, él como un gran romántico se la pasa buscándola. En la búsqueda a su novia Vina tiene como aliado a un comisario que adopta la "modernidad" dominante y que no cree en las creencias populares tradicionales. En una favela, Vina acompaña a este comisario a descubrir un cuerpo de una muchacha asesinada cuando iba a ver la Santinha. La Santinha (Santita) hace milagros y el pueblo va a visitarla y pedirle ayuda. El comisario tuvo ganas de golpear a la gente que apoyaba a Santinha. No hizo porque la ley protege a la gente con relación a su libertad de creencia, como lo dijo él. Mas dijo que los brasileños son burros, que es por eso que la gente del extranjero no cree en ellos. Mientras el comisario cree así, los sambistas de la favela cantan un samba en homenaje a Santinha, que en este momento hace un milagro, dejando que caigan semillas de cereales en la favela. La tía de Santinha dice que fue Jesucristo quien la mandó allí para acabar con el hambre de los

brasileños. La creencia popular en la Santinha se contradice con lo que piensa el delegado moderno.

La introducción de un "milagro" en el contexto de una cinta que funciona según las leyes "realistas" del mundo verdadero, aparece como una explícita metáfora de algo que el propio espectador se debe encargar de interpretar. En el contexto en el que se presenta tal hecho, el de los cruces culturales, de la contradicción entre las formas de la cultura de la masas y la cultura popular tradicional, este hecho puede ser visto como una manifestación de la fuerza de las formas tradicionales de cultura (representadas por las creencias sincréticas), y por el samba (pagode) que se toca en las favelas, cuyas formas de vida continúan siendo operativas manteniéndose ajenas a las formas culturales contemporáneas, manifestadas tanto en la cultura de masas como en la educación oficial que ha recibido el comisario de policía.

La señora ciega, la madre de Drime representa la mujer popular tradicional, que trabaja en un mercado de suburbio con su hijo. Vive ilusionada con el hijo, que un día le va a comprar una televisión a color. Mientras, Drime planea un robo para poder huir de aquella vida y irse para Nueva York, ciudad en la que siempre quiso vivir. O sea, él quiere salir de esta vida de muchacho bueno que trabaja con la madre para sobrevivir para ir a una otra vida más moderna, vivir en Nueva York y hablar el inglés. A él le encantan las palabras en inglés, que para él representan lo moderno, y lo masivo. El rock y las películas

estadounidenses que entraron en Brasil como principales representantes de la cultura de masas, encarnan la idea de lo moderno para grandes sectores de la población.

El tío de Vina arregla aparatos de radio y televisión para sobrevivir; es un modelo tradicional de trabajo porque es el trabajo en la casa, gracias al cual entra dinero de vez en cuando para vivir. No es el obrero según el modelo moderno, que sale de madrugada y llega por la noche a la casa después de una larga jornada de trabajo. La paradoja se encuentra, sin embargo, en que su forma de trabajo tradicional, cercano al artesanal, está fundado en la existencia de los mismos aparatos modernos que representan la superación de su modo de vida. El apoya a su vez a su sobrino que toca saxofón con rockeros.

La madre de Vina, Camila, trabaja en una casa nocturna en el barrio de Copacabana, donde centenares de turistas de diversas partes del mundo asisten en busca de placer. Ella es una mujer mayor, lo que hace que tenga un pequeño público. Representa a la mujer carioca que trabaja en la vida nocturna alimentando la fama de la ciudad de Río de Janeiro como el "Paraíso del Sexo".

El Periodista editor de un periódico representa lo masivo de los medios de comunicación. Cuando Vina le pide ayuda para encontrar a su novia, el periodista le hace proposiciones que se contradicen con los hechos reales, con tal de tener popularidad y ganar público. Vina no lo acepta.

Nicinha es la muchacha moderna que no acepta la tradicional forma de trabajo para sobrevivir. Entra a la mafia para conseguir

dinero. Ríe de Vina cuando éste dice que un día va a ser rico. Ella cree que eso es imposible. Dice a él que "caiga" en la realidad. Para ella el método de trabajar en una tienda, como era su caso, no le bastaba. Deja a sus padres, madre fútil que no sale de frente a la televisión, y del padre jubilado que no aguanta la esposa que tiene. Ella deja también a Vina, que para ella es un soñador a la manera antigua, y salta a una manera más rápida de ganar dinero, que podría ser considerado como manifestación de la lucha y de la interrelación entre lo tradicional y lo moderno.

Jacaré es el típico ladrón sin escrúpulos que no pensó dos veces en dejar a su supuesto amigo Drime sólo en casa de la pareja de viejos cuando este recibió un tiro al intentar robarlos. Se escapó solo cuando se dio cuenta de que Drime estaba herido. Vina logra tocar con un cantante de rock muy famoso de entonces, Cazuza. Termina su actuación en la película cuando está tocando en un concierto con dicho cantante y el comisario lo busca para que se encuentre con Nicinha que él había encontrado trabajando para la mafia. En ese momento él logra salir con Nicinha y esta le cuenta los motivos por los cuales se fue. El toca y otra vez desaparece su novia. En ese instante él se concientiza de la manera de pensar de Nicinha y ya no la busca.

Otro recurso a través del cual la película ofrece una muestra de la interrelación entre lo tradicional y lo moderno es el samba, que en esta película aparece en su forma más tradicional, con un grupo de pagode, que es una variación del



samba actual tocada en los barrios populares con mucho sonido de tambores, cantando sus composiciones sobre la santinha; sin embargo, el género musical también es producido y distribuido de forma industrial por la grandes compañías fonográficas y radiofónicas. Esta modalidad del samba representa lo popular más popular, es el llamado "samba de cerro", de pobres, que se diferencia del samba propiamente dicho, cantado por cantores populares y cultos como Chico Buarque, Paulinho da Viola o João Bosco entre otros.

El cineasta no dejó de representar al fútbol en esta película. En el elevador de un edificio de zona sur, el padre de Nicinha (la muchacha que desaparece) imita a un comentarista de partidos de fútbol, mientras toma una cerveza. No es necesario decir que el fútbol para los brasileños es casi como una religión, lo que no representa solamente la cultura de Río, sino de todo el país; aunque que en esta película retrata específicamente la ciudad de Río.

La prostitución no aparece solamente en la figura de la madre de Vinicius que hace streap tease en Copacabana, sino en una prostitución de más bajo nivel que es mostrada cuando el comisario va a una casa de prostitución a buscar Nicinha. Va a un lugar decadente, feo, con aires de lo popular más pobre, con travestis y mujeres prostitutas. Esto se puede interpretar como el otro lado de la prostitución, diciendo que ésta no es solamente practicada para el turismo, sino que hay para todos los gustos y condiciones económicas y sociales.

## 5.8. MUSICA

La música en Lluvias de Verano está caracterizando los recuerdos del personaje cuando don Alfonso oye un disco del cantante Francisco Alves, que simboliza además lo tradicional; en oposición, aparece lo romántico meloso cuando sale Geraldinho vestido de mujer oyendo Roberto Carlos (ejemplo de aquella variación de la música romántica tradicional hacia formas masificadas); también se escuchan samba y chorinho (una variación del samba más romántica y mas lenta) retratando el gusto popular, del pueblo en general. En la conmemoración de la jubilación de don Alfonso sus amigos del vecindario traen un bloco de carnaval (un grupo disfrazado cantando bailando y tocando tambores). En otra ocasión aparece este grupo en la calle demostrando este lado carioca, alegre, según el cual, pase lo que pase, el samba es sagrado y la gente no pierde la alegría de vivir.

En Un Tren para las Estrellas, en cambio, la música está representando en casi toda la película el hibridismo cultural, aún cuando pone el acento en la cultura de masas. El personaje protagonista es un músico que toca saxofón en grupos de rock, como se mencionó en la sinopsis y en el análisis.

5.9.

## EL TIEMPO

El tiempo es uno de los elementos básicos del lenguaje cinematográfico. A diferencia de otros lenguajes, como el literario, por ejemplo, donde la narración "representa" un tiempo

externo y autónomo al mensaje mismo, el relato fílmico se construye en el tiempo, es decir, la duración misma del mensaje, de la emisión, posee un carácter significativo.

La relación existente entre el tiempo representado y el tiempo en el cual se desarrolla la representación, dice el semiólogo italiano Gianfranco Bettetini(24), es uno de los elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico, equiparable a otros elementos como la imagen, el color o los sonidos. La forma en que a través de una duración real, medible en el tiempo de la emisión, se representa un tiempo ficticio aparece como uno de los factores que ayudan a aclarar "el sentido" de un filme.

"[El tiempo del film] es materia de expresión en la misma medida que la objetualidad profílmica, que la banda sensible de la película, el sonido indiferenciado, la luz, el color, etcétera." (25).

En este contexto, estudiar las representaciones temporales de una película dada ayudará a establecer una hipótesis sobre el tipo de realidad que la cinta pretende expresar.

Aplicando esta perspectiva a Lluvias de Verano, es posible encontrar varias características específicas en su manera de representar el tiempo.

Como se había apuntado más arriba, el tiempo de Lluvias de Verano se presenta como cotidiano, "real", en el cual se busca reproducir simbólicamente las duraciones efectivas de los hechos presentados. Mientras que el relato fílmico tradicional está construido a partir de elipsis explícitas, en las cuales se

interrumpe una acción para pasar a otra en un tiempo diferente volviendo evidente que hay un transcurrir de tiempo entre ambas con recursos tales como fundidos, señalamientos del propio argumento, relojes o transformaciones de objetos, en Lluvias de Verano los "saltos" temporales están enmascarados bajo la apariencia de una acción ininterrumpida.

En esta película, como en la mayoría de los filmes, y como en toda obra narrativa, en las cuales se da cuenta de las transformaciones de objetos o personajes en el tiempo, hay pasos entre "momentos" diferentes y sucesivos; sin embargo, en este caso se le quita el énfasis a los "saltos" temporales y se acentúa la idea de continuidad, algo que refuerza la idea de un transcurrir de vidas y situaciones cotidianas, en las cuales nada "extraordinario" acontece.

Dicho de otro modo, se trata de escenas que reproducen (así sólo sea simbólicamente) una temporalidad realista, y los cortes entre las escenas buscan pasar inadvertidos, es decir, se presentan como no significativos.

Algunos ejemplos:

En la primera escena, tras la aparición de los créditos, se ve a don Alfonso llegar al barrio desde la estación ferroviaria (lo sabemos porque a sus espaldas pasa un tren). El personaje camina por la calle y llega a las puertas de su casa, donde dice que se pondrá un pijama y jamás se lo quitará. Luego, en corte directo, vemos a don Alfonso tomar el pijama de un cajón y, acto seguido, aparece caminando por la calle con el pijama puesto.

A pesar de que entre estos tres momentos (Don Alfonso en la puerta, toma el pijama, camina con él puesto) hay elipses temporales, éstas no contradicen la idea básica de continuidad entre los tres actos. El relato corta los "tiempos muertos" existentes entre uno y otro momento, sin embargo, simbólicamente, se trata de un acto continuo, que sigue la misma lógica de las acciones de la vida cotidiana.

Algo similar ocurre en el episodio de la fiesta en casa de don Alfonso, que se realiza la noche del viernes, la cual tiene una gran relevancia dentro de la cinta, pues presenta a los diversos personajes y situaciones y sienta las bases de las diversas tramas paralelas que luego se desarrollarán. Se trata, además, de la única ocasión en la que todos los personajes del filme aparecen reunidos.

Aquí, la fiesta, que en tiempo real habría durado varias horas, se desarrolla en una duración en el relato de minutos. El procedimiento empleado consiste en pasar de un personaje a otro en corte directo, como cuando don Lorenzo, el payaso anuncia que el domingo ofrecerá una función gratuita y acto seguido vemos al obrero Sanhaço reparar una llave del agua; los dos hechos se presentan como inmediatamente contiguos, a pesar de que en tiempo real podrían estar separados por una duración más larga; aún cuando entre los hechos presentados existe una elipsis temporal, ésta permanece oculta, enmascarada, no significativa. Lo mismo ocurre cuando una conversación se interrumpe para presentar a la sirvienta que anuncia: "Señor Lorenzo: su hija llegó"; para el

relato esto ocurre como un suceso continuo, a pesar de que en "tiempo real" podría haber transcurrido un período de tiempo más largo.

El recurso de presentar hechos separados en el tiempo como inmediatos, aparece ofreciendo una ilusión de continuidad, la cual propone una representación temporal que, simbólicamente, reproduce el tiempo de la vida real. Este procedimiento se repite a lo largo de toda la cinta, y en los casos en que hace un corte temporal más largo, como es el paso de un día a otro, acompañado del letrero que indica el día del que se trata, esta interrupción en la continuidad también reproduce a la experiencia real, pues la disolvencia a negros implica el transcurso de una noche, y al día siguiente la acción se retoma a partir de la referencia a hechos ocurridos la noche anterior, como la lámpara que sirvió para iluminar a la actriz, que por la mañana del sábado continúa encendida.

En resumen, se puede afirmar que la factura formal de la cinta se dirige en todo momento a respetar la lógica de los sucesos existentes en la vida cotidiana, en lugar de establecer una lógica impuesta artificialmente por el relato.

El reconocimiento de una "intención" de la película en estos elementos, es decir el hecho de no considerarlos como elecciones gratuitas por parte del autor sino como "marcas" que se dirigen a configurar un universo coherente y completo de significado, ayudará a establecer el "comentario" sobre lo real que el filme propone.

Un Tren para las Estrellas obedece a reglas tradicionales de representar el tiempo. Hay secuencias en el sentido de saltos entre espacios y tiempos diferentes, con indicaciones que vuelven explícitos tales cambios. Se utiliza un "argumento" en el sentido tradicional, es decir, un suceso que se convierte en el motor que empuja el desarrollo de distintas acciones; en este caso se trata de la desaparición de Nicinha. La búsqueda de la muchacha, misteriosamente desaparecida, sirve como motivación de los actos de los personajes y como elemento que vincula entre sí a los personajes.

#### 5.10. UNA "REPRESENTACION" DE LO REAL

A partir de la hipótesis (sobre la cual ya se ha insistido en las páginas precedentes) de que Lluvias de Verano se ofrece al espectador como una representación explícita de lo real, como una representación de un mundo que responde en su lógica al del verdaderamente existente, se pueden establecer interpretaciones que vinculen a los mundos representados con el real.

Un primer elemento que puede ser identificado como uno de los sentidos existentes en el filme es la reflexión en torno al conflicto entre los modos de vida arcaicos que subsisten en el barrio representado, y las nuevas formas culturales que amenazan su existencia. En términos de cultura popular, se puede afirmar que para Diegues el conflicto se resume en la oposición entre la cultura promovida por los medios masivos de comunicación (o por la masificación de la vida contemporánea en general) frente a los usos populares tradicionales.

Un mundo que paulatinamente parece a la vista de los personajes; así se puede entender al personaje de Abelardo, un anciano cuya ocupación principal consiste en averiguar por teléfono la salud de una larga lista de conocidos de su edad que guarda en un cuaderno, tachando a aquellos que van muriendo; en el mismo sentido se puede entender la presencia del payaso Lorenzo, representante de una forma de cultura popular que se encuentra en proceso de extinción frente a las formas de diversión masivas, y quien durante un diálogo con don Alfonso (el cual tiene lugar, significativamente a las puertas de un cine) afirma: "El trabajo está escaso, los circos se están acabando, pero la culpa es de..."

Lorenzo no termina su frase, del mismo modo en que Diegues evita presentar una obvia moraleja en torno a la realidad presentada. Sin embargo, la aparición de una sala de cine como fondo durante el diálogo, la constante lectura de los periódicos sensacionalistas que reportan crímenes, las telenovelas que la vecina Isaura y sus hermanas ven cada noche, no dejan dudas sobre el motivo del desempleo de Lorenzo.

Ninguno de los jóvenes que aparecen en la historia parecen tener la posibilidad de rehacer una forma de vida similar a la de sus padres, y tanto Paulinho, el eterno estudiante, como el bandido Lacreia o Pereba, el vividor, encarnan en sí mismos el declive de la forma de vida que aún subsiste en el barrio.

Hay varios signos en Un Tren para las Estrellas que indican lo real. Los más comunes son los representados por Nicinha, la



muchacha que entra a la mafia porque no se encaja en el sistema de trabajo convencional y por Drime, el joven pobre que lucha para salir de Brasil para Estados Unidos. Estos son hechos reales en las últimas décadas. Los jóvenes buscan una alternativa de vida y de trabajo saliendo del país para otros desarrollados.

En las dos películas de Diegues analizadas en esta tesis lo popular se manifiesta tanto en las modalidades tradicional cuanto en la masiva, así como en la tercera modalidad, de lo popular como las formas de resistencia cotidiana de las clases menos favorecidas económicamente, de que hablan los estudiosos García Canclini y Martín Barbero. En Lluvias de Verano lo popular tradicional tiene más peso, mientras que en Un Tren para las Estrellas predomina lo popular masivo en la figura del rockero, el personaje principal. En la primera lo tradicional se manifiesta en la figura del jubilado don Alfonso.

En la cinta Un Tren para las Estrellas hay marcas evidentes del hibridismo cultural del cual habla Néstor García Canclini. Se mezclan claramente cultura masiva con tradicional, y pequeñas señas de la alta cultura. Lo tradicional se manifiesta en las creencias populares en la figura de la Santinha, en el grupo de sambistas- pagodeiros, en la forma de trabajo del tío de Vinicius (arreglar aparatos en su departamento); la alta cultura puede estar presente en la figura del comisario que se dice culto, con muchos estudios y por ello no puede aceptar que la gente crea en la Santinha, incluso llama a la gente de burra, por estar en la favela adorando a la santa.

Lo masivo está presente en casi toda la historia, en el rockero Vinicius y en los grupos para los cuales toca, y en la madre de Nicinha que ve mucha televisión.

La tercera modalidad del popular como las propias luchas de lo cotidiano de la gente pertenecientes a las clases trabajadoras, es posible ejemplificarla con: la madre de Vina, la mujer que hace streap tease en Copacabana para sobrevivir (como ella dice: cada quien vende lo que tiene) o las denuncias de los residentes de la favela donde existe una Santinha que hace milagros. También se puede juntar a esta última modalidad de lo popular, las tomas de la fachada del edificio donde viven los protagonistas (Vina y Drime), con aspecto de maltrato y pequeños sus espacios. Es una forma de retratar lo popular a través del tipo de vivienda de los personajes. No demuestra pobreza de favela (cinturón de miseria), más bien, el grupo heterogéneo, viviendo su cotidiano en la batalla para sobrevivir, según la tercera concepción de lo popular antes mencionada.

En Lluvias de Verano hay una preocupación por retratar lo popular tradicional, mientras que en Un Tren para las Estrellas se muestra la cultura masiva, sin una preocupación por criticarla. La cultura de masas aparece como parte de una sociedad "moderna", algo ejemplificado por el rock, en contradicción a lo tradicional, en la escena del hombre que le pide a Vinicius (rockero) que toque el tema "Blue Moon", en un bar donde tocaba rock. Lo contradictorio está en la reacción del

público que oía al rock y se opone al hombre que pedía el jazz de la década de 50.

El cineasta interpreta la realidad social (formula modelos sobre lo real) en la medida en que habla de ella a través de sus personajes. La refleja cuando retrata determinados hechos característicos de lo popular, como si realmente estuviera fotografiando el modo de vivir de la gente. También se puede decir que lo que hace reflejar la realidad en *Lluvias de Verano* es el hecho de haber sido realizada en base a noticias de los periódicos cariocas. Es como una especie de crónica de la vida suburbana de la ciudad, donde Diegues se permite hacer un retrato de lo real, de lo cotidiano de los cariocas.

En *Un Tren para las Estrellas* la realidad se refleja en el personaje de Cazuza, un músico que realmente existía en la época de la realización del filme, y no cambió su nombre en la película para su participación caracterizado como cantante exitoso. Vinicius toca saxofón con este cantante en un gran concierto, que es su momento de revelación como músico.

En cuanto a la interpretación (modelo) y/o reflejo de la realidad, se puede decir que en ambas películas se interpreta más que refleja la realidad social de las clases populares de la ciudad de Río, porque en la mayoría de los personajes se representan hechos cotidianos, que podrían ser o no verdaderos. Sin embargo, se puede considerar el reflejo del cotidiano de determinados personajes que manifiestan la cultura popular carioca (de Río), a través de los hechos reales mencionados, como

es el caso de los recortes de periódicos que el cineasta usó para reproducir gran parte de los episodios en Lluvias de Verano. También, como se mencionó anteriormente, Diegues convivió con el vecindario donde filmó la película Lluvias de Verano un mes antes de las filmaciones a fin de retratar mejor la vida cotidiana de las personas que viven ahí. Incluso él afirmó que hizo algunos cambios en el guión después de haber convivido con la gente del suburbio carioca. Diegues cuenta que convivió con algunos de los personajes, tales como el taxista que peleaba mucho con su esposa y el hijo que siempre se la pasaba haciendo cursos y no paraba nunca de estudiar pagado por los padres. Con estos hechos es posible creer en un reflejo de la realidad, realidad considerada como el día a día de las personas. Lo que ellas hacen para sobrevivir y para divertirse, elementos básicos de lo cotidiano.

En el capítulo referente a la cultura de Río, se describió como una manifestación de la cultura popular a los personajes del "Jogo do Bicho", sin embargo, esto no aparece por lo menos de forma clara en las dos películas estudiadas. Este elemento puede estar implícito en el "banquero" del Bicho (los cabecillas millonarios, que manejan este juego ilegal) en el personaje de Geraldinho de Lluvias de Verano, que puede ser considerado un "malandro de corbata y capital", que engaña a los tontos, como se afirma en la película mencionada. Los demás personajes y las manifestaciones de la cultura popular de Río presentados en este trabajo, se encuentran retratados en las dos películas analizadas, como se puede comprobar en el capítulo anterior.

Los elementos más conocidos de la cultura de Río son: el samba, carnaval, cultos afros-brasileños, el fútbol, el comercio del sexo en Copacabana, y el "malandragem". Diegues en estas películas hace un homenaje a la ciudad de Río y la vez critica y divulga los diversos problemas sociales existentes en esta metrópolis.

Es importante subrayar que en la ciudad de Río no viven sólo malandros y prostitutas, como en muchas ocasiones aparecen divulgados en el extranjero a través de los medios de comunicación, en especial en la ocasión del carnaval. Hay que resaltar que gran parte de la población de Río vive como cualquier otra persona de cualquier parte del mundo. No hay de negar que la mujer brasileña es bastante extrovertida, alegre, en especial la carioca. Como ya mencioné antes en la parte sobre cultura de Río, la manera de ser abierta y extrovertida del carioca tiene mucho que ver con la filosofía de las sectas religiosas afro-brasileñas. Se caracteriza por hacer lo que dicen sus respectivos "santos" (espíritus) y no cargar muchos prejuicios. Como la mayor parte de las familias que aparecen en Lluvias de Verano, hay también una porción de la población carioca que puede ser calificada "tradicional", que simplemente vive una vida como la de cualquier otra persona, con prejuicios, como es el caso de don Abelardo, padre de Paulinho, que no acepta que su hijo se case con la actriz Virginia porque ésta es vedette, que trabaja mostrando el cuerpo semi-desnudo y, además, mucho mayor que su hijo.

Aunque las dos películas de Carlos Diegues responden a momentos de la historia y del cine brasileños diferentes, y a períodos de la actividad creativa del realizador que respondían a intereses distintos, entre ambas es posible descubrir el desarrollo de una reflexión que puede ser considerada como la búsqueda de una definición de lo popular en la ciudad de Río de Janeiro.

## CONCLUSIONES

El análisis de esta tesis se enfocó a descubrir el uso de lo popular carioca (originario de Río de Janeiro) en dos películas de Carlos Diegues, que (según la hipótesis planteada) se constituye en un estudio del reflejo e interpretación de la realidad social. El escenario es la ciudad de Río de Janeiro. A lo largo de la investigación se consideró como reflejo de la realidad a los elementos tomados directamente de lo existente, es decir, los usados por una colectividad dada, y como interpretación la creación de modelos culturales propios de los filmes, a través de los cuales se pretende formular conceptos en torno a algún aspecto de lo real.

Los elementos para el análisis fueron tomados de lo que se considera como vida cotidiana de los personajes que representan las clases populares. Lo cotidiano es interpretado aquí como la manera de vivir, divertirse y trabajar de cada ser humano en una sociedad en el día a día. Cada personaje de las películas representa cómo viven los cariocas considerados pertenecientes a las clases populares, consumidores y creadores de la cultura llamada popular.

Desde la caída de los modelos culturales tradicionales, representada en los ancianos de Lluvias de Verano, y el surgimiento de una nueva generación marcada por formas culturales propias, mezcladas con la cultura de masas, presentes en Un Tren para las Estrellas, el cine de Diegues ofrece en sí mismo una investigación sobre el advenimiento en Brasil de lo que se ha llamado "la modernidad", y su impacto en las capas populares. Es

decir, la forma en que los grupos subalternos perciben, desde su vida cotidiana, los cambios introducidos en el país en las últimas dos décadas. Como afirma García Canclini, la "modernidad" no llegó a los países de América Latina de la misma manera en que llegó para los países desarrollados. Lo que ocurrió, en cambio, fue la creación de un "hibridismo" que mezcla los más diversos niveles de cultura. Esa mezcla, la manera concreta en que se realiza en una sociedad y en un momento dados, es quizá el principal elemento que es posible extraer de las películas de Diegues estudiadas.

Reiterando lo mencionado en la conclusión del análisis fílmico, las tres modalidades de lo popular (lo tradicional, lo masivo y las formas de resistencia) desarrolladas en este trabajo son mostradas en las películas Lluvias de Verano y en Un Tren para las Estrellas. La primera película hace una especie de crítica a la pérdida de las tradiciones culturales tradicionales, incluso aparece una especie de nostalgia de los tiempos pasados. Pero la crítica se dirige también a la cultura llamada popular de masas, cuando esta toma el lugar de la popular tradicional.

La película Un Tren para las Estrellas, en cambio, puede ser considerada como un ejemplo de lo que García Canclini llama hibridismo cultural. Las formas culturales modernas mezclan las tendencias culturales en sus tres niveles: la cultura de masas, la tradicional y la alta cultura. Diegues, en esta cinta, mezcla personajes llamados cultos (representantes de la alta cultura) con los demás niveles de la cultura. Tales niveles son: lo



popular masivo, tradicional y lo popular como el propio cotidiano de las clases subalternas.

En cuanto a la cultura y su representación en el cine, se podría hablar de distintos niveles de percepción de la realidad a través de las películas. Tomándose en cuenta la definición dada al concepto "realidad" como un conjunto de formas simbólicas socialmente aceptadas, es posible afirmar que dichas formas simbólicas permiten representar la realidad y también permiten mentir, porque entender la realidad es decodificar las formas simbólicas. La decodificación de formas simbólicas puede corresponder o no con la realidad, o apenas crear modelos de lo existente, sin el compromiso de la veracidad. Los modelos no necesariamente son verdaderos, y pueden ser manipulados en la representación de lo real.

En Lluvias de Verano las formas simbólicas consideradas reales, como reflejos de la realidad, pueden ser ejemplificados con los siguientes elementos: el barrio, que existe tal como aparece y que indica lo tradicional; el tren suburbano, y el nombre de una actriz famosa, de televisión, Tônia Carrero; citada por los personajes en el teatro. Estos elementos, aún cuando se integren a una ficción, que es el filme, aparecen representando una realidad de la cual participa el espectador de la película, y por lo tanto indican un nivel de realidad familiar y cotidiano.

La creación de modelos, por otra parte, representa una realidad más abstracta, simbólica, que puede ser "real" o no, como es el caso de la actriz que en medio de la representación

ficticia, se corta las venas y la gente la aplaude creyendo ser ficticio también. Este personaje y el del payaso, por ejemplo, no hacen referencia al mundo real sino a conceptos que existen en el mundo real. El caso de la actriz, se puede interpretar, a un nivel simbólico, como la encarnación de las diversiones y los espectáculos populares tradicionales, y como una materialización del conflicto entre el arte que reproduce la realidad y arte-espectáculo, elementos ambos presentes en las preocupaciones de Diegues. El personaje del payaso simboliza también las tradiciones populares, en este caso en conflicto con la cultura de masas, especialmente el cine y la televisión, que terminan con el viejo circo y lo convierten en algo anacrónico.

Se puede concluir que el cine es un medio de transmisión de cultura porque utiliza las mismas formas simbólicas de la cultura para transmitir las y reproducirlas. Para captar la realidad de determinada cultura se requiere de ciertos conocimientos para descifrarla, lo mismo pasa con la realidad de los mensajes culturales reproducidos por el cine.

Los receptores de los mensajes del cine pueden entenderlos o no, los comparan o no con la realidad, porque la realidad no es percibida de la misma forma por todos. Algunos espectadores, independiente de que el mensaje transmitido esté reflejando o creando modelos de la realidad, no captarán el contenido real del mensaje que el director quiere transmitir.

Por ello, más allá del estudio de las cintas por sí mismas, esta investigación puede ser complementada a través de un estudio

del receptor (de campo), aún cuando esa tarea escapa a las intenciones del trabajo. Un futuro trabajo complementario consistiría en ir a Río investigar en que medida se cumple las hipótesis desarrolladas a lo largo de la investigación.

El análisis de las relaciones entre cine y realidad, es decir de los problemas de la representación de lo real a través de la obra fílmica, ofrece un sinnúmero de posibilidades (y también de problemas) que este trabajo sólo ha pretendido abordar desde algunas de sus vertientes. El cine, como producto de una cultura en una sociedad y en un momento determinados, permite descubrir aquellas formulaciones simbólicas presentes en la sociedad, y contrastarlas con lo que el investigador descubre en su acercamiento a los fenómenos reales.

En el caso del cine de Carlos Diegues esta posibilidad de utilizar a la obra fílmica como una suerte de "documento" sobre las formas simbólicas de una sociedad se ve acentuada por la intención explícita del realizador por emplear al cine como una reflexión en torno a lo social. A diferencia del cine industrial, ejemplificado por el modelo hollywoodense, donde lo real se ve enmascarado bajo la simple reproducción de los mecanismos de la cultura de masas, en Diegues hay un interés por trascender a esos mecanismos y ofrecer un punto de vista particular sobre su propia sociedad. Se trata, pues, de un cine que, más allá de los valores estéticos que pudiera tener, responde a las necesidades de auto conocimiento de la sociedad brasileña contemporánea; este trabajo ha buscado participar en ese proceso propuesto por el cine de

Diegues, el de la indagación sobre la realidad de Brasil, y en particular de la ciudad de Río de Janeiro. Junto con ello, y siguiendo la perspectiva de Diegues, se ha buscado recuperar el valor de aquellos elementos de la ciudad que sistemáticamente han sido ignorados por la generalidad de los historiadores oficiales que sólo se ocupan de los "grandes acontecimientos" (y sólo recuperada por los intelectuales progresistas o por los artistas), la del pueblo, la de la gente común y corriente.

## NOTAS

### INTRODUCCIÓN

- 1.- Lefébvre, Henri, La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno, 1984
- 2.- Heller, Agnes, Sociología de la Vida Cotidiana, p.19
- 3.- Sodré, Muniz, O Monopólio da Fala, p.86
- 4.- Hollanda, Heloísa B. de y Gonçalves, Marcos A., Cultura e participação nos anos 60, 1982, p.32
- 5.- Alencar, Francisco; Carpi, Lúcia y Ribeiro Marcus Venício, História da Sociedade Brasileira, 1980.
- 6.- Diegues, Carlos, Cinema Brasileiro (Idéias e Imagens), 1988, p.33.
- 7.- Ibidem, p.51
- 8.- Linton, Ralph, Cultura y Personalidad, 1971, p.45

### CAPITULO 1

- 1.- Ribeiro, Darcy, op. cit. 1977,
- 2.- Ibidem, p.241.
- 3.- Ibidem, p.241.
- 4.- Ibidem, p.243.
- 5.- Diégues Júnior, Manuel, Etnias e Culturas no Brasil p.38.
- 6.- Ibidem, p.133.
- 7.- Ibidem, p.143.
- 8.- Freyre, Gilberto, Casa-Grande e Senzala, p.199.
- 9.- Almanaque Abril, 1995
- 10.- Adas, Melhem, Panorama Geográfico do Brasil, p.88.
- 11.- Ibidem, p.87.
- 12.- Ibidem, p.139.
- 13.- Almanaque Abril, 1995
- 14.- Adas, Melhem, op. cit., p.139.
- 15.- Ibidem, p.86.

### CAPITULO 2

- 1.- Alencar, Francisco; Carpi, Lúcia y Ribeiro Marcus Venício, História da Sociedade Brasileira, P.156
- 2.- Nedeel, Jeffrey D., Belle Époque Tropical, P.51.
- 3.- Ibidem, p.49.
- 4.- Alencar, Francisco; op. cit., p.97.
- 5.- Nedeel, Jeffrey D., p.192.
- 6.- Ibidem, p.43.
- 7.- Alencar, Francisco et al., op. cit., p.180
- 8.- Gaspar, Maria Dulce, Garotas de Programa (Prostituição em Copacabana e Identidade Social), p.19.
- 9.- Velho, Gilberto, A Utopia Urbana (um estudo de antropologia social), p.17.
- 10.- Ibidem, p.18.
- 11.- Citado por Almanaque Abril, 1993.
- 12.- Revista Manchete, 12/09/87, p.4
- 13.- Lopes, Nei, O Samba na Realidade, 1981, p.16

- 14.- Lopes, Nei, Bantos, Malês e Identidade Negra, 1988, p.161.
- 15.- Macedo, Sérgio D.T., Casos Verdade da História do Brasil, p.143.
- 16.- Lopes, Nei, op. cit., 1981, p.24.
- 17.- Lopes, Nei, op.cit., 1988, p.23.
- 18.- Ibidem, p.161.
- 19.- Macedo, Sérgio D.T., op. cit., p.144.
- 20.- Ibidem,
- 21.- Ibidem, p.140.
- 22.- Lopes, Nei, op. cit., 1981, p.20.
- 23.- Rio, João do, A Alma Encantada das Ruas, p.91.
- 24.- Lopes, Nei, op.cit., 1988, p.155.
- 25.- Lopes, Nei, op. cit., 1981, p.22.
- 26.- Alencar, Francisco et al., op. cit.,p.266.
- 27.- Lopes, Nei, op. cit., 1981, p.25.
- 28.- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de, Ismael Silva: Samba e Resistência, p.40.
- 29.- Lopes, Nei, op. cit., 1981, p.40
- 30.- Alencar, Francisco et al., op. cit.,p.266.
- 31.- Lopes, Nei, op. cit., 1981, p.36.
- 32.- Ibidem, p.50.
- 33.- Carmo, João Clodomiro do, O que é Candomblé, p.28.
- 34.- Jornal O Globo, 10/02/84.
- 35.- Ibidem
- 36.- Carmo, João Clodomiro do, op. cit., p.24-25.
- 37.- Eco, Umberto, 1984, p.198 y 127.
- 38.- Magnani, José Guilherme Cantor, Umbanda, p.20.
- 39.- Ibidem, p.30.
- 40.- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de, op. cit. p.54.
- 41.- Alencar, Francisco et al., op. cit.,p.180.
- 42.- Magnani, José Guilherme Cantor, op. cit., p.46.
- 43.- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de, op. cit. p.54.
- 44.- Ibidem, p.55.
- 45.- Ibidem, p.55.
- 46.- Madureira, Ari, Jogo do Bicho, p.2-
- 47.- Ibidem, p.2
- 48.- Wolff, Fausto, Rio de Janeiro: Um Retrato, p.279.

### CAPITULO 3 -

- 1.- Ribeiro, Darcy, Teoria do Brasil p.93
- 2.- Citado por Sodré, Muniz, en O Monopólio da Fala
- 3.- Canclini, Nestor García, Culturas Híbridas, 1990, p.195
- 4.- Barbero, Jesús Martín, Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales, en Moragas, M. de, Sociología de la comunicación de masas, p.175-176.
- 5.- Canclini, Nestor García, 1990, op. cit.
- 6.- Barbero, Jesús Martín, op. cit., p.173
- 7.- Canclini, Nestor García, op. cit., p.204 y 259
- 8.- Ibidem, p. 252
- 9.- Ibidem p. 14
- 10.- Barbero, Martín, op. cit., p. 175
- 11.- Barbero, Martín, De los Medios a la Mediación, p.111
- 12.- Barbero, Martín, op. cit., 1985, p.175-176

- 13.- Canclini, Néstor García, op. cit., p.18
- 14.- Ibidem, p.61
- 15.- Coelho, Teixeira, O que é Indústria Cultural, p.21
- 16.- Ibidem, p. 9
- 17.- Adorno, Theodor W., 1983, pp. 56-64
- 18.- Eco, Umberto, Apocalípticos e Integrados, 1993
- 19.- Ibidem, p. 60
- 20.- Thompson, John B., Ideology and Modern Culture, 1990
- 21.- Barbero, Martín, op. cit., 1985, p. 181.
- 22.- Thompson, John B., op. cit., p.164.
- 23.- Eco, Umberto, Lector in Fábula, p.26
- 24.- Canclini, Néstor García, op. cit., p.20.
- 25.- Ibidem, p.15
- 26.- Ibidem, p.32.

#### CAPITULO 4

- 1.- Gerber, Raquel, et. al., Glauber Rocha, p.17.
- 2.- Ibidem, p.13
- 3.- Rocha, Glauber, Revisión Crítica del cine Brasileño, 1963, en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, p.148
- 4.- Ramos, Fernão (org.), Historia do Cinema Brasileiro,
- 5.- Diegues, Carlos, Cinema Brasileiro (Idéias e Imagens), p.18.
- 6.- Ramos, Fernão (org.), op. cit, p.372
- 7.- Ibidem, p.372
- 8.- Ibidem, p.362.
- 9.- Rouch, Jean, ¿El Cine del Futuro?, en Romaguera i Ramió, Joaquim y Thevenet (eds.), Homero Alsina, Fuentes y Documentos del Cine, p.148.
- 10.- Ramos, Fernão (org.), op. cit., p.363
- 11.- Ibidem, p.348.
- 12.- Ibidem, p.373.
- 13.- Ibidem, p.358.
- 14.- Coutinho, Eduardo, Cine y Reflexión, 1967, en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, pp.157-158.
- 15.- Ramos, Fernão (org.), op. cit., p.348.
- 16.- Ramos, José Mário Ortiz, O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-87), en Ramos, Fernão, História do Cinema Brasileiro, p.402.
- 17.- Ramos, Fernão (org.), op. cit., p.362
- 18.- Diegues, Carlos, op. cit., p.57.
- 19.- Oroz, Silvia, Os filmes que não filmei (Carlos Diegues), p.35.
- 20.- Ibidem, p.35.
- 21.- Ramos, Fernão (org.), op. cit., p.348.
- 22.- Oroz, Silvia, op. cit., p.50.
- 23.- Diegues, Carlos, op. cit., p.9.
- 24.- Oroz, Silvia, op. cit., p.64.

- 25.- Lima Júnior, Walter et al., Os Anos 70 (1972), en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, p. 176.
- 26.- Diegues, Carlos, op. cit., p.36.
- 27.- Oroz, Silvia, op. cit., p.85
- 28.- Ramos, José Mário Ortiz, op. cit., p.403.
- 29.- Diegues, Carlos, op. cit., p.40
- 30.- Oroz, Silvia, op. cit., p.144.
- 31.- Ibidem, p.144.
- 32.- Ibidem, p.27.
- 33.- Ramos, José Mário Ortiz, op. cit., p.422.
- 34.- Sodré, Muniz, O Monopólio da Fala.
- 35.- Nassar, Sílvio Júlio, 1000 Perguntas Televisão.
- 36.- Oroz, Silvia, op. cit., p.151
- 37.- Ibidem, p.154.
- 38.- Diegues, Carlos, op. cit., p.51.
- 39.- Oroz, Silvia, op. cit., p.160.
- 40.- Ramos, Fernão (org.), op. cit., p.438
- 41.- Alves Netto, Cosme, Cine Brasileiro: Contradicções, 1976, en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, pp. 187-188.
- 42.- Diegues, Carlos, op. cit., p.58.
- 43.- Ibidem, p.104.

#### CAPITULO 5

- 1.- Duverger, Maurice, Método de las Ciencias Sociales, 1975, p.142
- 2.- Ducrot, Todorov et al, p. 400, 1989.
- 3.- García Canclini, Néstor, 1994.
- 4.- Casetti y Chio, op. cit.
- 5.- Eco, Umberto, La Estructura Ausente, p. 15, 1986.
- 6.- Thompson, 1990
- 7.- Casetti, Francesco y Chio, Federico di, Como Analizar un Film, pp.28-29.
- 8.- Ibidem, p.45.
- 9.- Ibidem, p.39.
- 10.- Ibidem, p.39.
- 11.- Ramos, José Mário Ortiz, op. cit., p.419.
- 12.- Ibidem, p. 420.
- 13.- Ibidem, p.438.
- 14.- Ramos, José Mário Ortiz, op. cit., p. 449
- 15.- Oroz, Silvia, op. cit., p.35.
- 16.- Ibidem, p.136.
- 17.- Ibidem, pp.138-139.
- 18.- Rozado, Alejandro, Cine y Realidad Social en México, p.31
- 19.- Heller, Agnes, Sociología de la Vida Cotidiana, p.19.
- 20.- Ibidem, p.21.
- 21.- Ibidem, p.22.
- 22.- Ibidem, pp.22-23.
- 23.- Bettetini, Gianfranco, Tiempo de la Expresión Cinematográfica.
- 24.- Ibidem, p.30.



# FILMOGRAFIA DE CARLOS DIEGUES(largo metraje)

## 1964- Ganga Zumba

Producción: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa, Tabajara Filmes.  
 Guión: Carlos Diegues, Leopoldo Serran y Rubem Rocha Filho.  
 Música: Moacir Santos  
 Actores: Luíza Maranhão, Jorge Coutinho, Léa García, Antônio Pitanga, Tereza Rachel, Cartola, Eliezer Gomes.

## 1966- A Grande Cidade

Producción: Carlos Diegues y Mapa Filmes  
 Guión: Carlos Diegues y Leopoldo Serran  
 Música: Heckel Tavares, Zé Kéti y Villa-Lobos  
 Actores: Antônio Pitanga, Leonardo Vilar, Anecy Rocha, Joel Barcellos, Maria Lúcia Dahl.

## 1969- Os Herdeiros

Producción: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa y Condor Filmes.  
 Guión: Carlos Diegues  
 Música: Heitor Villa-Lobos y Canções Populares.  
 Actores: Odete Lara, Sérgio Cardoso, Mário Lago, Isabel Ribeiro, Paulo Porto, Grande Otelo, Jean Pierre Léaud, André Gouveia.

## 1972- Cuando o Carnaval Chegar

Producción: Carlos Diegues, Mapa Filmes, Luiz Buarque de Hollanda y K. Eckstein.  
 Guión: Carlos Diegues  
 Actores: Maria Bethânia, Chico Buarque, Nara Leão, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Wilson Grey, Ana Maria Magalhães, José Lewgoy y Elke Maravilha.

## 1973- Joanna Francesa

Producción: Nei Sroulevich y Pierre Cardin.  
 Guión: Carlos Diegues  
 Música: Chico Buarque de Hollanda y Roberto Menescal.  
 Actores: Jeanne Moreau, Pierre Cardin, Carlos Kroeber, Helber Rangel, Rodolfo Arena y Lélia Abramo.

## 1976- Xica da Silva

Producción: Jarbas Barbosa, Terra Filmes y Embrafilme.  
 Guión: Carlos Diegues y João Felício dos Santos.  
 Música: Jorge Ben y Roberto Menescal.  
 Actores: Walmor Chagas, Zezé Mota, Elke Maravilha, Rodolfo Arena y José Wilker.

## 1978- Chuvas de Verão

Producción: Carlos Diegues, Embrafilme y Alter Filmes.

Guión: Carlos Diegues

Música: Herivelto Martins, Jararaca, Macalé, Mautner, Brahams, Roberto Carlos, Galati, Waldir Azevedo

Actores: Jofre, Soares, Cristina Aché, Miriam Pires, Carlos Gregório, Gracinda Freire, Jorge Coutinho, Emanuel Cavalcante, César Pereiro, Rodolfo Arena, Daniel Filho, Sadi Cabral y Marieta Severo.

## 1979- Bye, Bye Brasil

Producción: Luiz Carlos Barreto, Walter Clark, Cao Braga e Áries Cinematográfica.

Guión: Carlos Diegues

Música: Chico Buarque y Roberto Menescal.

Actores: José Wilker, Betty Faria, Fábio Júnior, Zaira Zambelli, Príncipe Nabor y Jofre Soares.

## 1984- Quilombo

Producción: Augusto Arraes

Guión: Carlos Diegues

Música: Gilberto Gil

Actores: Antônio Pompeo, Antônio Pitanga, Zezé Motta, Toni Tornado, Grande Otelo y Vera Fischer.

## 1987- Um Trem Para as Estrelas

producción: CDK Productores y Chrysalide Films.

Guión: Carlos Diegues y Carlos Lombardi.

Música: Gilberto Gil

Actores: Guilherme Fontes, Taumaturgo Ferreira, Milton Gonçalves, Miriam Pires y Ana Beatriz Wiltgen.

## 1994- Veja esta Canção

Producción: Carlos Diegues

Guión: Carlos Diegues

Música: Caetano Veloso, Chico Buarque, Jorge Benjor y Gilberto Gil

Actores: Débora Bloch, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Fernanda Torres.

## BIBLIOGRAFÍA

Adas, Melhem, Panorama Geográfico do Brasil, Sao Paulo, Moderna, 1989.

Adorno, Theodor W., La Televisión en la Industria de la Cultura en La Ventana Electrónica TV y Comunicación, México, EUFESA, 1983

Alencar, Francisco; Carpi, Lúcia y Ribeiro Marcus Venício, História da Sociedade Brasileira, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S.A., 1980.

Almanaque Abril, São Paulo, Editora Abril, 1995.

Almanaque Abril, São Paulo, Editora Abril, , 1993.

Alves Netto, Cosme, Cine Brasileño: Contradicciones, 1976, en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, México, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./México D.F., 1988.

Barbero, Jesús Martín, Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales, en Moragas, M. de, Sociología de la comunicación de masas, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

Barbero, Jesús Martín, De los medios a las mediaciones, Barcelona, Gustavo Gili, 1987

Bettetini, Gianfranco, Tiempo de la Expresión Cinematográfica, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.

Carmo, João Clodomiro do, O que é Candomblé, São Paulo, Brasiliense, 1987.

Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de, Ismael Silva: Samba e Resistência, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.

Casetti, Francesco y Chio, Federico di, Como Analizar un Film, España, Paidós, 1990.

Coelho, Teixeira, O que é Indústria Cultural, São Paulo, Brasiliense, 1983.

Coutinho, Eduardo, Cine y Reflexión, 1967, en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, México, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ México D.F., 1988.

Diegues, Carlos, Cinema Brasileiro (Idéias e Imagens), Porto Alegre Editora da Universidade, , 1988.

Diégues Júnior, Manuel, Etnias e Culturas no Brasil, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1980.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1989.

Duverger, Maurice, Método de las Ciencias Sociales, Barcelona, Ariel, 1975.

Eco, Umberto, Viagem na Irrealidade Cotidiana, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Eco, Umberto, Apocalípticos e Integrados, Barcelona, Lumen, 1993.

Eco, Umberto, Lector in Fábula, Barcelona, Lumen, 1987.

Eco, Umberto, La Estructura Ausente, Barcelona, Lumen, 1986.

Freyre, Gilberto, Casa-Grande e Senzala, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

García Canclini, Néstor, Los Nuevos espectadores, México, (IMCINE-CNA, 1994)

García Canclini, Néstor, Culturas Híbridas (Estrategias para entrar y salir de la modernidad), México, D.F., Grijalbo, 1990.

Gaspar, Maria Dulce, Garotas de Programa (Prostituição em Copacabana e Identidade Social), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

Gerber, Raquel, et. al., Glauber Rocha, São Paulo, Paz e Terra, 1991.

Heller, Ágnes, Sociología de la Vida Cotidiana, Barcelona, Península, 1991.

Hollanda, Heloísa B. de y Gonçalves, Marcos A., Cultura e participação nos anos 60, São Paulo, Brasiliense, 1982.

Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 10/02/84

Lefébvre, Henri, La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno, Madrid, Alianza, 1984.

Lima Júnior, Walter et al., Os Anos 70 (1972), en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, México, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ México D.F., 1988.

Linton, Ralph, Cultura y Personalidad, México, Fondo de Cultura Económica, 1971,

Lopes, Nei, O Samba na Realidade, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

Lopes, Nei, Bantos, Malês e Identidade Negra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.

Macedo, Sérgio D.T., Casos Verdade da História do Brasil, Rio de Janeiro, Ediouro, 1982.

Madureira, Ari, Jogo do Bicho, Rio de Janeiro, Pallas, 1993.

Magnani, José Guilherme Cantor, Umbanda, São Paulo, Ática, 1986.

Nassar, Sílvio Júlio, 1000 Perguntas Televisão, Rio de Janeiro, Rio, 1984.

Nedeel, Jeffrey D., Belle Époque Tropical, São Paulo, Schwarz LTDA, 1993.

Oroz, Silvia, Os filmes que não filmei (Carlos Diegues), Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

Ramos, José Mário Ortiz, O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-87), em Ramos, Fernão, História do Cinema Brasileiro, São Paulo, Arte, 1990.

Ramos, Fernão (org.), Historia do Cinema Brasileiro, São Paulo, Arte, 1990.

Revista Manchete, Rio de Janeiro, Bloch, 12/09/87.

Ribeiro, Darcy, Teoria do Brasil, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

Ribeiro, Darcy, Las Américas y la Civilización, México D.F., Extemporaneos, S.A., 1977.

Rio, João do, A Alma Encantada das Ruas, Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1991.

Rocha, Glauber, Revisión Crítica del cine Brasileño, 1963, en Hojas de Cine, vol. 1, Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, México, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ México D.F., 1988.

Rouch, Jean, ¿El Cine del Futuro?, en Romaquera i Ramió, Joaquim y Thevenet (eds.), Homero Alsina, Fuentes y Documentos del Cine, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Rozado, Alejandro, Cine y Realidad Social en México, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.

Sodré, Muniz, O Monopólio da Fala, Petrópolis, RJ., Vozes, 1981.

Sodré, Nelson Werneck, Síntese de História da Cultura Brasileira, São Paulo, DIFEL, 1983.

Thompson, John B., Ideology and Modern Culture, Cambridge, Polity Press, 1990.

Velho, Gilberto, A Utopia Urbana (um estudo de antropologia social), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

Wolff, Fausto, Rio de Janeiro: Um Retrato, Rio de Janeiro Fundação Rio, 1990.

Wolf, Mauro, La Investigación de la Comunicación de Masas (Crítica y Perspectivas), Barcelona, Paidós, 1987.