

# Alô, alô realidade: representaciones del carnaval en el cine brasileño

Las diferentes culturas han propagado a lo largo de los tiempos y los espacios una festividad de características contrahegemónicas en una multiplicidad de variantes; su nombre: carnaval. Se trata de una celebración nacida en la Antigüedad, que continúa en el presente, signada por la libertad de expresión en materia de comportamiento, modales, vestimenta y sexualidad. Practicado por culturas de diferente orden, el carnaval generalmente ha consistido en una exaltación de la carnalidad y, por lo tanto, es un movimiento tendente a la trasgresión de los valores aceptados tradicionalmente por las sociedades en donde se practica. Sus bailes, desfiles, banquetes y juegos comunales permiten escapar temporalmente de las barreras existentes entre los diferentes sectores que componen la sociedad.

Tal como afirmó el historiador Edward Muir, esta clase de eventos se fundaron en “inversiones carnavalescas de la vida normal” que “desembocaron en una extraordinaria variedad de formas: campesinos imitando reyes, artesanos disfrazados de obispos, sirvientes dando órdenes a sus patronos, pobres ofreciendo limosna a los ricos, jóvenes castigando a sus padres y mujeres desfilando con armadura” (2001: 106). Aun así, este tipo de circunstancias no excedían el mero espacio de una descarga de tensiones sociales, sin ejercer ninguna influencia transformadora de los

conflictos manifestados en la realidad histórica.

En este sentido, el teórico ruso Mijaíl Bajtín (2003), en su análisis del carnaval medieval, afirma que éste descubre la emergencia de otra realidad, caracterizada por un movimiento corporal (y, a la vez, simbólico) disociado del orden imperante. Allí, la grosería, la risa y la fiesta emergen como principios de una vida alternativa de la población, de características eminentemente paródicas, en donde los tabúes y las relaciones de obediencia y subordinación eran abolidos provisionalmente para que primase el valor de igualdad entre los integrantes de la colectividad.

Por tanto, se trata de una festividad que no sólo se presenta como una actividad lúdica y vistosa en donde resaltan las obscenidades y la trivialidad, sino que también puede interpretarse como un fenómeno que descubre la posibilidad de establecer diversas interpretaciones simbólicas e ideológicas sobre la realidad social.

#### HACIA UNA TRADICIÓN CARNAVALESCA DEL CINE BRASILEÑO

Uno de los países de América Latina donde más ha trascendido la práctica regular de las ceremonias del carnaval como una oportunidad de desplegar esa especie de vida alternativa con características festivas ha sido Brasil, donde este contexto carnavalesco permitió la emergencia pública de prácticas culturales de origen étnico africano, no siempre bien vistas en tiempos ordinarios, y



más recientemente, el recuerdo de la abolición de la esclavitud como estandarte contra la desigualdad social y racial, y la exaltación de todo lo concerniente a la cultura popular.

Desde sus inicios, la cinematografía brasileña incorporó la representación de esa festividad en las pantallas, aun en el periodo silente. Sin embargo, la producción de filmes en ese país ha estado, al menos hasta mediados de los años cincuenta, marcada por una tendencia hacia la imitación de los patrones narrativos extranjeros, específicamente, el cine de Hollywood y su correspondiente esquema industrial. De esa forma encontramos en la cinematografía del periodo clásico una relevancia del entretenimiento como intencionalidad para la confección de películas, que indudablemente implicó una postura ideológica de conformismo y enmascaramiento de la realidad social, que el cine moderno instalado en los años sesenta se encargaría de rechazar con énfasis.

El éxito de las producciones estadounidenses en el país, así como sucediera también en el resto del continente latinoamericano, otorgaba a los realizadores y responsables de estudios cinematográficos un margen de seguridad acerca de las aspiraciones de rentabilidad de las películas de manufactura

nacional, ante las presiones de las casas de exhibición, que históricamente prefirieron proyectar filmes extranjeros.<sup>1</sup>

En medio de la pugna por afianzar el mercado cinematográfico brasileño, las medidas promovidas por el presidente Getúlio Vargas impulsaron la utilización del carnaval en las películas como estrategia de acercamiento al cine de los sectores más carentes. Con la oficialización de esa festividad en 1933, y el financiamiento gubernamental de los desfiles de escuelas de samba a partir de 1935, el carnaval se tornó en una imagen promotora de la prosperidad del país.

El historiador Paulo Antonio Paranaguá (1985) destaca que durante el transcurso de las décadas de 1930-1940, tanto el cine brasileño como el mexicano y el argentino coincidieron en promover una estrategia de afianzamiento del mercado nacional más allá de las legislaciones impulsadas por sus respectivos gobiernos. Esta operación consistió en la utilización de la música popular-regional como instrumento ilustrativo de la trama argumental de los filmes. Así, las películas adquirieron un atractivo adicional que permitió aprovechar el éxito de los estilos musicales autóctonos, como la ranchera, el tango y el samba, y el de los actores y cantantes que los fomentaron. Esto incentivó, durante el periodo sonoro, el acceso del público brasileño a las salas, atraído al mismo tiempo por la posibilidad de contemplar en la pantalla a las personalidades de la radio y el teatro musical. El cine permitía, además, el agregado de asistir a un espectáculo de características integrales, que abarcaba no sólo canciones, sino también danzas y vistosas decoraciones, así como la presencia de parejas románticas y números cómicos.<sup>2</sup>

El filme *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga y Humberto Mauro, 1933) fue el primer gran impulsor de esta clase de películas. Se trató de una producción que incluía una serie de presentaciones musicales, las cuales seguían las procesiones de Carnaval en las calles de Río de Janeiro. Esta película poseyó un tono documental debido a la aparición de las cámaras que registraban desfiles verdaderos, y contenía al mismo tiempo

1 Entre las legislaciones que regularon el mercado de exhibición brasileño se encontraban la ley 21 240, promulgada en 1932, y el decreto 1949, dictado a fines de 1939, los cuales establecieron la obligatoriedad de la programación de filmes nacionales, entre muchas otras medidas desplegadas fundamentalmente durante el primer periodo gubernamental de Getúlio Vargas (1930-1945).

2 Destacamos que, antes de la influencia de la radio sobre la divulgación de la música popular-regional, el circo y el teatro de revista ocuparon un lugar preponderante en esta función, los cuales indudablemente influyeron en la preparación de los números musicales cinematográficos.

algunos segmentos argumentativos, entre los cuales se destacaban las intervenciones de artistas como Carmen Miranda,<sup>3</sup> quien hiciera su debut cinematográfico con esta película y se convertiría en un símbolo del Brasil tropical en el exterior.

En los siguientes años se instalaría en el país el género musical carnavalesco, cuya estructura estuvo caracterizada por una sucesión de números musicales intercalados con el desarrollo de un argumento que servía de excusa para la interpretación de las canciones. Este formato encontró su consolidación con títulos como *Alô Alô Brasil* (Wallace Downey, Alberto Ribeiro y João de Barros, 1935), y *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).<sup>4</sup>

Estas obras fueron realizadas en el marco de una explosión industrial en la cinematografía del país, protagonizada en primera instancia por la fundación de la productora Cinédia<sup>5</sup> y continuada por la empresa cinematográfica Atlântida.<sup>6</sup> Ambas pro-

3 Carmen Miranda (1909-1955) fue una actriz, cantante y bailarina de origen portugués. Durante los años treinta se convirtió en una estrella de la radio, el teatro y el cine brasileños, transformándose en el prototipo del exotismo latinoamericano, representado por sus vistosos sombreros adornados con frutas. Esa imagen de la cultura nacional fue exportada por Miranda a Estados Unidos durante la década de 1940, por medio de su participación en filmes musicales hollywoodenses en los que la actriz exhibió la imagen de una Sudamérica tropical.

4 Más allá de la utilización de canciones regionales, estos filmes responden más bien a la estructura narrativa de las películas musicales de Hollywood contemporáneas a ellos.

5 La misma funcionó a partir de 1930 y fue fundada por el periodista Adhemar Gonzaga.

6 Atlântida comenzó a funcionar en 1941 por iniciativa de los cineastas Moacir Fenelon y José Carlos Burle.

pulsaron la instalación de un cine de calidad técnica e industrial en Brasil, siguiendo el modelo de los grandes estudios de Hollywood. De acuerdo con la afirmación del historiador Ferreira Leite, este desarrollo era considerado un “factor de progreso para el país” (2005: 70), lo cual convertía al cine en una herramienta de difusión de una imagen particular de la nación.

Esta situación responde al mismo proceso de urbanización y modernización que Brasil había impulsado para su desarrollo industrial desde principios del siglo XX, en el cual Río de Janeiro fue, como capital del país en ese entonces, un ejemplo paradigmático. Esta transformación implicaba la expulsión de “los moradores de las viviendas que debían ser demolidas en el centro de la ciudad, dirigiéndose éstos hacia las periferias y los *morros*,<sup>7</sup> iniciándose así la favelización de la capital” (de Souza Ferreira, 2003: 26). La cinematografía, hasta mediados de la década de 1950, se abstuvo de hacer mención de los orígenes de esos espacios, promoviendo más bien una visión festiva de los sectores marginales, observados como seres ignorantes y atrasados, pero felices, refugiados en la música y los bailes. Bajo este panorama, los filmes de Cinédia y Atlântida lograron obtener una gran ascendencia en el gusto del público, aunque fueron despreciados generalmente por la crítica especializada y por los historiadores del cine brasileño.

Al examinar esta clase de películas podremos notar que lo carnavalesco

7 Cerros (nota de La Colmena)

propriadamente dicho no es el protagonista de esas cintas, sino que la intención era más bien utilizar las canciones de moda en ese entonces e incluir cierto toque nacionalista que promoviera la atención e identificación del gran público con un universo alternativo. Lo que prima en esas obras cinematográficas es un tono de sofisticación con aire latino que dista en gran manera de las características primarias de los desfiles de carnaval. La atención estaba puesta más bien en la exacerbación del despliegue audiovisual de los números musicales con el fin de demostrar el poderío industrial de las mencionadas productoras.<sup>8</sup>

Sin embargo, el cine clásico-industrial brasileño ha contado con ejemplares de mayor aspiración estética en lo que respecta a la representación de las vivencias populares sobre lo carnavalesco. Uno de ellos es el filme actualmente perdido *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935).<sup>9</sup> Surgida simultáneamente al furor causado por *Alô Brasil*, esta producción, si bien continuó con una estructura narrativa propia del musical, se ha destacado ya no por una adornada representación escenográfica y por la fama de sus artistas, sino por la inclusión de espacios populares como la *favela*<sup>10</sup> y sus habitantes, así como también la aparición de una verdadera escuela de samba, a través de los cuales se describió un ambiente más acorde con la realidad histórica. Aunque el filme de Mauro no se acercaba todavía a los cuestionamientos de índole social que surgirían durante los años cincuenta a setenta con mayor radicalidad, ni tampoco representaba a la favela como un espacio de extrema marginalidad, aun así esa película ha tenido un acercamiento mayor al contexto social, el cual se acentuaría durante la década de 1950 con la emergencia de un filme fundacional como *Río, 40 grados (Rio, 40 graus)*, Nelson Pereira dos Santos, 1955/56,<sup>11</sup> que inició el periodo de renovación cinematográfica brasileña conocido como *Cinema Novo*.

8 De acuerdo con la descripción establecida por la investigadora Suzana Cristina de Souza Ferreira, en estos filmes, el carnaval difería bastante de los “festivales primitivos y medievales, pero aunque destituido de su forma primera, estaban [...] presentes los principios de trasgresión, del grotesco, de la risa, del exceso en todas las naturalezas” (2003: 109).

9 Debemos aclarar que los filmes previamente mencionados tampoco están disponibles actualmente, con la excepción de *Alô Alô Carnaval*.

10 Nos referimos a los barrios marginales que se construyeron en los morros durante el proceso de modernización de la ciudad de Río de Janeiro.

11 Otro filme importante sobre la temática del carnaval ha sido la coproducción brasileña, francesa e italiana *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), filmada en Río de Janeiro y basada en la obra teatral *Orfeu da Conceição* (Vinicius de Moraes, 1956), la cual adaptó el mito de Orfeo a la festividad del Carnaval carioca. En 1999, el realizador Carlos Diegues realizó una *remake* de este filme bajo el título de *Orfeu*.



Rueda de Samba de la Vieja Guardia de Portela, Río de Janeiro. Foto: *Revista de História da Biblioteca Nacional*.

Esta película en particular se instituyó como un contrapunto de las comedias musicales que la productora Atlântida había estado difundiendo desde fines de los años cuarenta, línea que continuó con películas como *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950) y *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), ambas protagonizadas por los célebres comediantes Oscarito y Grande Otelo, así como por representantes de lo que se conoció en Brasil como *chanchadas*. El primer gran ejemplo paradigmático de este género ha sido el filme *Carnaval no fogo* (1949), escrito por el actor-galán Anselmo Duarte (luego director cinematográfico). Las *chanchadas* se propusieron agregar a los tradicionales números musicales carnavalescos situaciones paródicas acerca de acontecimientos y obras literarias o cinematográficas reconocidas,<sup>12</sup> desvinculándose poco a poco del protagonismo del carnaval en las pantallas. Según declaraciones de Duarte, *Carnaval no fogo* fue concebida específicamente con el fin de innovar el ya comercializado musical carnavalesco, introduciendo la fórmula narrativa “acción-confusión-canción” (en Singh Jr., 1993: 14), así como también una trama policial y el empleo de escenografías que reemplazarían a los telones pintados.

En los siguientes apartados delinearemos la evolución que el cine brasileño ha desplegado a partir de 1950 y hasta 1970 en lo que respecta a las representaciones de la celebración del carnaval, dando a conocer los aspectos estéticos e ideológicos que funcionaron como contrapartida del musical carnavalesco y las

12 Uno de los ejemplos más característicos al respecto es el largometraje *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1955).

*chanchadas*. A partir del Cinema Novo se despojó a la producción de filmes de su carácter reproductivo frente a los patrones industriales y artísticos de Hollywood, modificando así sus contenidos ideológicos.

#### ALEGRÍA, ALEGRÍA: EL CARNAVAL DESMITIFICADO

La década de 1950 se instituyó en América Latina como un periodo de transición entre el clasicismo cinematográfico y la modernidad. Desde el punto de vista enunciativo, emergió la opacidad como rasgo constitutivo frente a la intencionalidad de resguardar la transparencia del relato en el cine clásico. Esto se vincula, por supuesto, con la valoración en estos años de la política de los autores, promovida especialmente por los realizadores de la *Nouvelle Vague* francesa y los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, con André Bazin (2004) liderando los debates sobre la

especificidad del cine. Junto a la referida opacidad y el protagonismo del director cinematográfico como autor, emergió también una nueva perspectiva acerca del espectador, quien a su vez inició una lectura más atenta del material audiovisual.

En suma, tal como afirmara el investigador Claudio España, el cine moderno que inició en todo el mundo durante el transcurrir de esta década “procuró, por primera vez, un acercamiento a lo real [...] en sintonía con la mayor libertad para ver e interpretar (lo real) haciendo del propio cine (los creadores/autores) un manifiesto del pensamiento y el conocimiento de la circunstancia” (España, 2005: 107). A su vez, el cine comenzaría a desvincularse de las ataduras comerciales que signaron a los filmes de estudio, germinando así una mentalidad asociada con la independencia en la producción. Esto derivó, a su vez, en una mayor experimentación estética debido a la emancipación de los esquemas narrativos tradicionales de la industria de Hollywood.

Unido a los cambios sociopolíticos que estaban sucediéndose en el mundo,<sup>13</sup> el cine de América Latina adquirió también una tendencia a la utilización de la obra cinematográfica como testimonio crítico-social sobre la realidad histórica, y en ocasiones aspiró a ser una herramienta revolucionaria. En ese contexto, *Río, 40 grados* constituyó una bisagra entre dos periodos de la cinematografía

13 Entre ellos, los eventos asociados al movimiento tercermundista y la victoria de la Revolución Cubana en 1959, por citar el caso más significativo en los cambios sociopolíticos latinoamericanos.

brasileña: el caracterizado por el afán industrialista y de imitación que se había reavivado con la fundación de empresas cinematográficas como Vera Cruz, Multifilmes y Maristela,<sup>14</sup> y aquél que vio nacer el surgimiento del referido cine social o revolucionario, representado en Brasil por el movimiento Cinema Novo.

El filme de Nelson Pereira dos Santos produjo un quiebre de los moldes narrativos e industriales del cine nacional. No solamente renegaría del modelo escapista de Hollywood, sino que también se propondría establecer una mirada endógena acerca del propio país. La ciudad de Río de Janeiro, cuna de las chanchadas y de la fiesta del carnaval, se convirtió en la protagonista integral de esta producción, y su descripción como un espacio donde se encuentran alojadas grandes contradicciones sociales trasciende la mera representación para instalarse como un testimonio crítico-social.

La película despliega visualmente un Río de Janeiro poblado por niños huérfanos obligados a trabajar o mendigar, por familias azotadas por el flagelo del alcoholismo y la desocupación, y por una clase media determinada a ascender socialmente a cualquier costo. En medio de los múltiples cuadros que ofrece el filme en su estructura de mosaico, la ciudad emerge como un espacio desmitificado: el furor causado por el fútbol y la alegría de las danzas de carnaval, así como también la admiración generada por los paisajes y la tradicional postal del Pan de Azúcar son despojados de su difundido encanto, confrontándolos con la amarga realidad de las calles.

El filme inicia con sus títulos de crédito que imprimen la imagen paradisiaca de las playas de Río de Janeiro, en una vista aérea que destaca las bellezas naturales de ese lugar. Esa panorámica es acompañada por la melodía principal de la película, que otorga a este comienzo un matiz de calidez y superficialidad, el cual será contrastado en la medida en que emergen en la pantalla los personajes desplazados de esa urbe aparentemente pujante.

De las imágenes panorámicas del mar y las grandes edificaciones que lo circundan, la cámara desciende a los morros, marcando así un contraste geográfico que remite a la referida

14 Estas tres empresas cinematográficas, en especial Vera Cruz, fueron los últimos resabios de la mentalidad industrialista del cine clásico brasileño durante los años cincuenta. Apostaron por la producción de filmes de competitividad técnica y artística, aunque generalmente siguieron los patrones comerciales de Hollywood.



Glauber Rocha y Dif Lufti. Foto: *Revista de História da Biblioteca Nacional*.

manifestación de las contradicciones sociales del país.<sup>15</sup> Surge en esta clase de filmes un impulso por afianzar la autenticidad propia de los años analizados en este apartado y que se evidencia principalmente por la presencia de la cámara en las calles, donde esa realidad, hasta entonces silenciada, empieza a sobresalir.

La aparición en los créditos de las escuelas de samba Portela y Unidos do Cabuçu (que participaron en la última secuencia del filme) también otorga a la película cierto aire de folclore nacional. Sin embargo, aunque *Río, 40 grados* reivindica al carnaval como parte de la cultura popular, no deja de ejercer una mirada crítica tendente a desmentir el halo mítico que éste impone. La estrategia de la película es, entonces, emplear los elementos propios que identifican a Río de Janeiro con el mito de la “alegría brasileña” (principalmente el fútbol y el samba) para inmediatamente desmentirlos en pos de la plasmación de una postura de rechazo a la propuesta oficial del país como nación pujante y desarrollada socioeconómicamente.

## MELODÍA PARA UN BRASIL FELIZ

Desde las elaboraciones teóricas de los filósofos de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor Adorno (1987), acerca de los efectos de la industria cultural sobre los patrones de comportamiento de las artes del espectáculo, el cine clásico-industrial

15 Uno de los motivos centrales del filme es la comparación entre los infantes trabajadores merodeando por las calles y los niños de la alta sociedad protegidos por su pertenencia a una clase social más favorecida.

ha sido analizado frecuentemente como un aparato comercial que forma parte de un engranaje económico-político cuya motivación principal, según la lectura de dichos autores, es generar un estado de distracción en el espectador. Ese momento de esparcimiento no sería más que una réplica disfrazada de los mecanismos de conciencia propagados en el momento de trabajo.<sup>16</sup>

En este sentido, las declaraciones de estos filósofos asocian los productos cinematográficos, entre otros, al fenómeno de la alienación, estudiada principalmente por filósofos marxistas como Georg Lukács (1970). Con base en estos aspectos, el espectador de cine estaría impedido inconscientemente de realizar esfuerzos intelectuales que le lleven a la reflexión sobre su propio estado social. Las ideas sobre la despersonalización del individuo y su despojamiento de todo pensamiento crítico que le guíe hacia la formación de una conciencia de clase fueron retomadas por los cineastas latinoamericanos de la década de 1970 en sus propuestas de películas político-testimoniales.

La mencionada *Alô Alô Carnaval*, plagada de melodías y de un gran despliegue audiovisual (en pleno furor del cine musical hollywoodense), se instituyó como un ejemplo paradigmático del arte cinematográfico como instrumento de mero entretenimiento. Una de las canciones allí entonadas nos introduce en esa intencionalidad, que recorre todo el filme. Al son del número

16 Los autores afirmarían al respecto que el “*amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío” (Horkheimer y Adorno, 1987: 165).

“Nós somos as cantoras do rádio”, el espectador asiste a un acto dirigido a matizar la cotidianeidad o desgracia de su propia existencia, con un mundo imaginario que promete felicidad: “Canto, pues sé que mi canción hace detener la tristeza que mora en tu corazón”. Así, los medios masivos de comunicación, tanto la radio como el cine, y la música popular-regional se elevan como refugios culturales que hacen olvidar temporalmente, como el carnaval, las vivencias sociales de sus correspondientes destinatarios.

Mientras el ritmo musical del samba era utilizado como un instrumento de integración ideológica del país durante el periodo clásico-industrial, el Cinema Novo empleó ese mismo recurso en el sentido contrario, como un elemento desenmascarador, y desterrando de ese modo la concepción de la música popular como aglutinadora de la cultura nacional.

La secuencia final de *Río, 40 graus* introduce al samba en vinculación directa con los elementos alienantes de la sociedad brasileña. Por medio de un montaje alternado, se mixturán planos de detalle de pies danzando al son de la música, así como desfiles y *batucadas*,<sup>17</sup> junto a la culminación de las diferentes situaciones dramáticas presentadas en el filme. Pereira dos Santos implanta allí una conjunción metafórica de dos imágenes contrastantes: por un lado, una madre enferma esperando a su hijo cuya muerte violenta en las calles desconoce, y por el otro, nuevamente la vista

17 La *batucada* es una variante del samba ejecutada por medio de instrumentos de percusión que remiten a los rituales musicales africanos.

panorámica del cerro Pan de Azúcar, que se eleva ahora como estampa de la alienación cultural del país. La canción “*A voz do morro*” se suma a este mosaico de simbolizaciones, instalando a través de su letra la reducción de las ambiciones del pueblo a la consecución de un Brasil feliz, que sólo se mantendría intacto en las canciones: “Yo soy el samba, soy natural de aquí de Río de Janeiro. Soy yo quien lleva alegría hacia millones de corazones brasileños”. El filme de Nelson Pereira dos Santos ocupa, por tanto, el nuevo rol de portavoz de las vivencias del morro, evidenciando en las pantallas, por primera vez en la historia del cine de ese país, que detrás del mito del Brasil festivo y de esa “otra realidad” que presenta el carnaval y su música, existe una herramienta de transformación más duradera. Si el baile y la entonación del samba producen una liberación provisoria de las penurias sociales, el arte cinematográfico podría asumir, según los nuevos realizadores del Cinema Novo, objetivos revolucionarios mediante estrategias de desmitificación y desalienación.

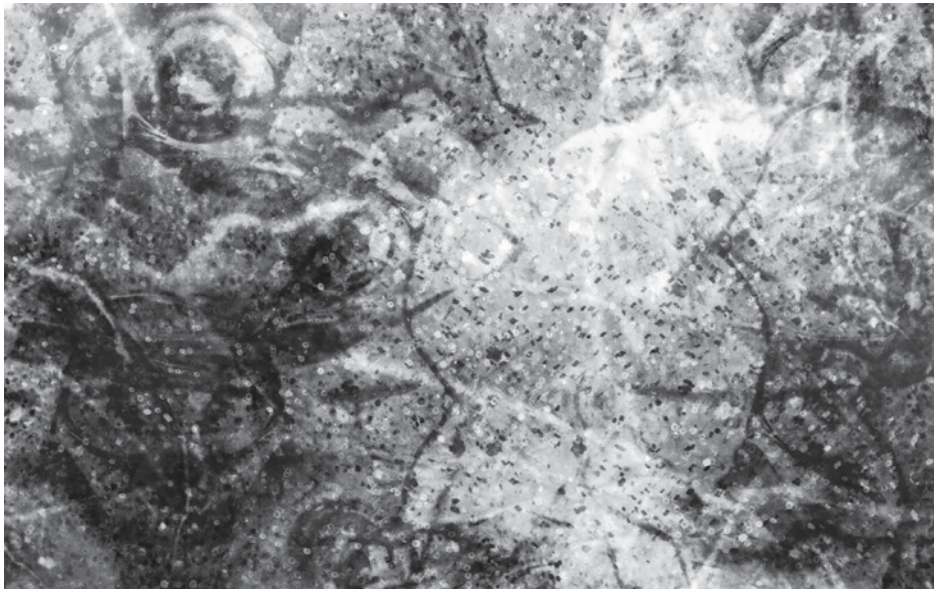
Otro filme brasileño del periodo que mantiene este mismo propósito de transformación fue *Cinco vezes favela* (1962), producto de la experimentación de un grupo de realizadores agrupados en el Centro Popular de Cultura (CPC).<sup>18</sup> y que se gestó con el propósito de desplegar cinco perspectivas sobre el espacio de las favelas de Río de Janeiro, que resultaron en los episodios “Um favelado” (Marcos de Fariás), “Zé da cachorra” (Miguel Borges), “Couro de gato” (Joaquim Pedro de Andrade), “Escola de samba. Alegria de viver” (Carlos Diegues) y “Pedreira de São Diogo” (Leon Hirszman).

En el cortometraje de Diegues, el carnaval es el eje de la representación social. Contando también con la participación de la Escuela de Samba Unidos do Cabuçu, el episodio comienza con la preparación de la celebración del carnaval por parte de los habitantes de la favela, quienes danzan alegremente haciendo caer accidentalmente una bolsa llena de panfletos políticos portados por la protagonista femenina. Allí, Diegues da cuenta de uno de los esquemas dicotómicos que estructuran el episodio, consistente en la pugna irreconciliable entre el esparcimiento del pueblo en el carnaval y la toma de conciencia política.

En este sentido, el cineasta alude también, siguiendo la línea argumental de su filme, al tópico del comercialismo oculto

18 Se trata de un organismo gubernamental nacido de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) a principios de los años sesenta y que tenía como objetivo la producción artística con inclinación a la militancia política. Esta postura formó parte de álgidos debates acerca del rol ocupado por el pueblo en la creación estética.





detrás de la preparación de esa festividad popular, consignando con este punto de vista crítico sobre el carnaval su aporte a la intencionalidad ideológica de establecer a este largometraje como un instrumento promotor de la desalienación de la conciencia del pueblo.

Junto a este episodio, destacamos también el filmado por Marcos de Farías, el cual introduce en el largometraje el motivo narrativo y visual de la miseria y la desocupación. La segunda secuencia del mismo transcurre en un basural donde un grupo de niños busca alimentos desechados y algún material de utilidad para la subsistencia. La cámara penetra en ese paisaje cercado por cuervos que sobrevuelan las montañas de basura. En medio de este panorama, una niña hace sonar un silbato (encontrado entre los desperdicios), provocando con el vuelo de los pájaros una especie de grotesco espectáculo para los infantes, quienes reaccionan con alegría ante el evento, en una irónica muestra de contraste entre lo lúdico y lo trágico.

Este cuadro nefasto es acompañado desde la banda de sonido por una melodía carnavalesca, en un premeditado contrapunto destinado a generar en el espectador un efecto de distanciamiento y reflexividad que le lleve a una toma de conciencia sociopolítica. De hecho, la utilización en la banda sonora de la batucada, basada en los ritmos propios del carnaval brasileño, atraviesa el filme en su totalidad, marcando así la disparidad entre el uso tradicional del samba como prototipo del folclore nacional y la miseria reinante en la región, manifestada en la acción dramática.

El episodio dirigido por Joaquim Pedro de Andrade utiliza al carnaval como contexto y como uno de los eslabones participantes de la cadena de explotación de los sectores marginales. El material a partir del cual son confeccionados los tamboriles usados en las ceremonias es cargado de un costo social oculto tras las sonrisas y danzas de los desfiles: el cuero con el que son elaborados no solamente es extraído de la piel de los gatos que rondan las calles de la ciudad, sino que también, simbólicamente, es el producto del trueque entre la subsistencia de los niños *favelados* y las posibilidades de concretar una infancia normal y feliz. Las primeras imágenes del cortometraje, de estilo documental, registran las típicas procesiones de carnaval mientras una voz *over* introduce al espectador en el tema, entablando así un direccionamiento normativo de las imágenes desplegadas en la sucesión narrativa.

Esta clase de películas, surgidas en un periodo de reforma estética e ideológica de la cinematografía nacional brasileña, demuestran el alto interés de la época por desechar la tradición de los musicales carnavalescos y las chanchadas en pos de la construcción de una conciencia revolucionaria en los sectores populares a los que esos filmes, en tiempos pasados, habían estado dirigidos. Aun así, no estuvieron exentos de cierta actitud populista y paternalista, la cual sería debatida intensamente en los años subsiguientes con la evolución del Cinema Novo.

## CONCLUSIÓN

Durante décadas, el cine brasileño se movilizó en un afán de definir, por medio de sus recursos audiovisuales, las características que le permitirían integrar a la nación en una concepción unívoca de la identidad. Desde el empleo de las danzas y canciones populares, la exaltación del espacio rural como representación de un mundo idílico, hasta la representación del carnaval como alma del pueblo, innumerables fueron los intentos de integrar la compleja heterogeneidad que compone la cultura de un país de gran extensión geográfica como Brasil.

A pesar de haber logrado acercarse a una estructura industrial sistematizada y de producir de ese modo gran cantidad de filmes, el arte cinematográfico desarrollado en esa nación durante el periodo de auge de los estudios de cine no logró desprenderse de una manufactura estereotipada, que terminó reduciendo la cultura nacional a

un simple desfile de comparsas y de estrellas promotoras de la música popular.

Los realizadores que, como en toda América Latina, emergieron desde mediados de la década de 1950 con el fin de revolucionar la estética cinematográfica y, quizás utópicamente, la misma sociedad contemporánea, se opusieron férreamente a esta tradición. Con la confección de películas enfocadas en la emisión de un testimonio crítico-social acerca de la nación, los integrantes del Cinema Novo, entre los que se encontraban los directores de los filmes aquí analizados, propusieron instalar una postura invertida a la promovida hasta ese entonces: la de suprimir la imagen de un Brasil donde todos están bailando al son del samba y sustituirla por la urgencia de revelar, a través de sus propias representaciones, la realidad social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Bazin, André (2004), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- España, Claudio (dir.), (2005), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983* volumen 1, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Ferreira Leite, Sydney (2005), *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1987), *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lukács, Georg (1970), *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.
- Lusnich, Ana Laura (ed.) (2005), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- Muir, Edward (2001), *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Editorial Complutense.
- Nascimento, Hélio (1981), *Cinema brasileiro*, Porto Alegre, Mercado Aberto.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1985), *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&M Editores.
- Singh Jr., Oséas (1993), *Adeus Cinema. Vida e obra de Anselmo Duarte. Ator e cineasta mais premiado do cinema brasileiro*, São Paulo, Massao Ohno Editor.
- Souza Ferreira, Suzana Cristina de (2003), *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*, São Paulo, Annablume Editora.