

**Silvana Flores**

Universidad de Buenos Aires

## Del espacio originario a la ciudad cosmopolita: la representación de la identidad nacional en el cine tropicalista brasileño

From original space to the cosmopolitan city:  
the representation of national identity  
in Brazilian Tropicalista Cinema

### Resumen

A través del presente artículo nos proponemos estudiar la manera en que el cine tropicalista brasileño representó, en un período histórico convulsionado por cambios políticos asociados al recrudescimiento de la dictadura y al comienzo de un proceso de redemocratización, el imaginario presente en la sociedad acerca del espacio urbano. Estableceremos un análisis comparativo entre dos films paradigmáticos del movimiento *Cinema Novo*, que representan el inicio y el fin de su última fase (denominada canibalista o tropicalista): Nos referimos a *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) y *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979). Estas películas instalan el debate acerca de las diversas significaciones que la puesta en diálogo de diferentes territorios (campo, selva y ciudad) producen en la elaboración de una determinada concepción y discurso sobre la identidad nacional.

### Abstract

Through this article we intend to study the way Brazilian tropicalist cinema represented, in a historical period convulsed by political changes associated to a new outbreak of dictatorship and the beginning of a process of redemocratization, the imaginary present in society about urban space. We will establish a comparative analysis of two paradigmatic films of *Cinema Novo* movement, that represent the start and the end of its last phase (named canibalist or tropicalist). We refer to *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) and *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), that install a debate about the diverse significations that the dialog of different territories (country, forest and city) produces in the elaboration of a conception and a discourse about national identity.

### Palabras Clave

Cine e Identidad  
Sociedad Brasileña  
Imaginario en Cine  
Cine Brasileño

### Keywords

Cinema & Identity  
Brazilian Society  
Imaginary in Film  
Brazilian Cinema

1. Nombre con el que se denominó al golpe de Estado que derrocó al gobierno del presidente Washington Luís (1926-1930), terminando con el período histórico conocido como República Velha (1889-1930).
2. El "Manifiesto Regionalista" de Freyre fue presentado en febrero de 1926 en el Primer Congreso Brasileño de Regionalismo de la ciudad de Recife, de la cual era oriundo el autor. Disponible en: <<http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>>. Otro texto fundamental de Freyre que ilustra las concepciones antropológicas sobre Brasil en relación al regionalismo es su ensayo *Casa Grande e Senzala*, publicado originalmente en 1933.
3. Aclaramos que Freyre no se oponía férreamente a las influencias extranjeras siempre que estas aportaran elementos que fortalecieran los valores regionales. La cultura oriental y africana eran, sin embargo, mejor vistas por el autor que los valores provenientes de Europa.

La gran extensión geográfica que comprende Brasil, junto a la multiplicidad de etnias y sistemas de creencias y costumbres, ha determinado históricamente una imposibilidad de categorizar a la nación en una única imagen representativa. Esta heterogeneidad constitutiva, en la que cada estado o región ha sabido instalar su propia tradición y cultura, ha sido uno de los ejes a través de los cuales se ha movilizadado la estructuración de la identidad brasileña. Según el antropólogo Ruben George Oliven (1999), una de las preocupaciones de los intelectuales de ese país a lo largo del siglo XX ha sido la de encontrar una identidad nacional, que constituya "lo brasileño", en especial a partir de la década del treinta, en medio de los debates suscitados por la Revolución de 1930<sup>1</sup>, que introdujo aspiraciones de integración y centralización. Se trataría, de acuerdo a las consideraciones de Darcy Ribeiro, de un "país de violentos contrastes" (2000: 19) en el cual suelen enfrentarse rasgos étnicos, geográficos y de desarrollo económico que se caracterizan por su desigualdad regional. Los diversos espacios físicos que componen el territorio, a saber, campo, selva, ciudad o *favela*, constituyen al mismo tiempo estructuras simbólicas que fueron representadas estética e ideológicamente por medio de las artes – desde la literatura, pasando por la pintura y la música, hasta llegar al cine, como medio audiovisual por excelencia en el siglo XX–.

La década del veinte vio surgir una serie de corrientes de pensamiento que debatieron acerca de la confluencia entre nacionalismo y modernidad cosmopolita. Una de ellas fue el movimiento regionalista, del cual emergió, en 1926, un texto-manifiesto escrito por Gilberto Freyre.<sup>2</sup> En él, se pone sobre la mira la segmentación del ser nacional en un conjunto de regiones compuestas por los diferentes estados de Brasil, los cuales manifestarían sus propios principios culturales a través de elementos tan cotidianos como la comida y la vestimenta, así como también diversas concepciones sobre el estilo de vida. Según el autor, con la unificación de esas regiones podría aspirarse a la integración del país en la lucha contra la influencia extranjera, pero considerando siempre la diversidad cultural que de ellas emerge.

Contemporáneos a los escritos de Freyre, destacamos también la importancia que han tenido en el desarrollo de la cultura brasileña, los artistas y pensadores modernistas, los cuales establecieron una postura opuesta a la del mencionado escritor, debido a que su propuesta no estaba circunscripta únicamente a la revalorización de lo nacional, sino que también ponía sus ojos en Europa, como fuente de la cual era plausible beber, y con la que podría mixturar la reivindicación de los rasgos autóctonos de Brasil.<sup>3</sup> El modernismo tuvo entre sus principales ideólogos a los escritores Mário y Oswald de Andrade, y encontró como punto de inicio y principal evento de repercusión a una serie de muestras llevadas a cabo en la ciudad de São Paulo, en lo que se conoció como la Semana de Arte Moderno de 1922.<sup>4</sup> El movimiento modernista tuvo una impronta internacionalista manifestada en una amalgama transgresora entre las influencias estéticas de las vanguardias históricas europeas y los valores originarios de Brasil, de lo nuevo y lo viejo, lo civilizado y lo primitivo, desligándose de la imitación de los modelos propuestos por los países dominantes, e instaurando así una imagen alternativa del país, producto de esos cruces culturales.

Este contexto histórico y cultural de comienzos del siglo XX culminó con el establecimiento de ciertos paradigmas que empezaron a signar al arte cinematográfico brasileño a fines de los años sesenta. El movimiento modernista en particular, desplegó una serie de innovaciones estéticas y de contenido vinculadas a una reforma sobre la concepción de la identidad nacional, en una época atravesada por el cosmopolitismo y las consecuencias de la mentalidad heredada de la modernidad, que volverían a despertarse en medio de la eclosión social y política producida por la dictadura militar en Brasil, recrudescida en 1967.<sup>5</sup>

El cine que emergió en América Latina en la década del sesenta ha encontrado, en sus antecesores provenientes de otras manifestaciones artísticas, puntos de referencia que inspiraron la producción de innovaciones estilísticas. Aquello que desde 1967, en el legendario Festival de Viña del Mar (Chile),<sup>6</sup> se conoció como Nuevo Cine Latinoamericano, fue un fenómeno influido fuertemente por el contexto político-ideológico que marcó a esa década en particular, plagada de cambios en las diferentes áreas que componen la cultura y la política nacionales. Sin embargo, reconocemos una fuerte influencia de movimientos estéticos precedentes en las nuevas cinematografías surgidas en América Latina. La tradición de cada país, generalmente vinculada al modelo de representación de Hollywood, empezó a ser desplazada por los modernismos artísticos que se desplegaron en la primera mitad del siglo XX en la región latinoamericana. En ese sentido, mientras los cincuenta años iniciales del cine fueron marcados por la imitación de patrones cinematográficos europeos en primer lugar, y norteamericanos en segunda instancia, las décadas del sesenta y setenta introdujeron recursos estilísticos y contenidos temáticos inspirados en las revoluciones estéticas de otras disciplinas.

Uno de los casos más particulares que nos permiten corroborar esta adquisición lo constituye la transposición cinematográfica de la novela *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928) realizada en 1969 por Joaquim Pedro de Andrade, uno de los principales representantes del movimiento *Cinema Novo*. Esta no es un caso aislado en la carrera de este director, quien desde sus inicios, y marcado por una fuerte formación literaria,<sup>7</sup> ha demostrado un continuo interés por la vinculación entre cine y literatura. De hecho, sus primeras películas, dos cortometrajes dirigidos en 1959, *O mestre de Apicucos* y *O poeta do castelo*, tienen como eje y protagonistas a dos prominentes escritores brasileños, Gilberto Freyre y Manuel Bandeira, respectivamente.

Siendo, por tanto, participante del fenómeno de renovación de la cinematografía brasileña en la década del sesenta, Joaquim Pedro de Andrade instaló a través de la mencionada transposición una nueva etapa en el desarrollo estético de ese movimiento. Realizado durante el período de mayor crudeza de los regímenes dictatoriales que signaron al país desde 1964, el film *Macunaíma* introdujo algunas novedades en el cine brasileño que fueron producto evidente del renacimiento del modernismo surgido en la década del veinte. La adquisición de ciertos rasgos de la literatura y la plástica precedentes fue de la mano del desarrollo del movimiento tropicalista a fines de los años sesenta, que se encargó de restaurar, originariamente en el área de la música, algunas características que habían revolucionado las otras artes en las primeras décadas del siglo XX. Así, Celso Favaretto, en su estudio sobre el tropicalismo, afirmaría que éste “yuxtapone elementos diversos de la cultura, obtiene una suma cultural de carácter antropológico, en la que contradicciones históricas, ideológicas y artísticas son levantadas para sufrir una operación desmitificadora” (1996: 11). Esta desmitificación surge del encuentro entre rasgos opuestos, como lo nacional y lo universal y las variantes que de ellos se derivan, para establecer una relectura sincrética y crítica del arte y la sociedad. Con la película *Macunaíma* reconocemos precisamente una consolidación del tropicalismo cinematográfico, que se remonta al estreno del film *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967).<sup>8</sup>

Por otra parte, *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) nos introduce en el período de culminación de la influencia del modernismo en la cinematografía. Su director también fue uno de los principales exponentes del nuevo cine brasileño. En los años sesenta había adscripto a las aspiraciones de transformación de la sociedad a través de la producción de películas, como ocurriera con gran parte de sus colegas. Mediante este film tardío del *Cinema Novo*, Diegues transformó esa toma de conciencia social

4. Este acontecimiento no solamente impulsó una renovación literaria en el país, sino también una eclosión pictórica, a través de la aparición de artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Sagall y Emiliano di Cavalcanti, entre muchos otros.

5. Si bien en 1964 se instauró un gobierno militar producto de un golpe de Estado contra el presidente João Goulart (1961-1964), a fines de 1967 Brasil entró en un período de mayor restricción de las libertades civiles en relación con los primeros tres años de dictadura.

6. El mismo se constituyó en un centro de reunión de los cineastas latinoamericanos, en lo que consideramos un movimiento de integración regional que se desplegó durante los años sesenta y setenta en América Latina. Este festival se llevó a cabo entre el 1 y 8 de mayo de 1967.

7. Destacamos el hecho de que su padre, Rodrigo Mello Franco de Andrade, fue una importante figura dentro de la intelectualidad brasileña, en lo que respecta a la

preservación del patrimonio cultural del país.

8. La película de Glauber Rocha se estrenó en medio de un proceso de crisis política y de un fervor cultural que se estaba produciendo de manera simultánea en varias artes, entre ellas, el teatro y la plástica. El grupo Oficina, fundado en 1958, rescata-ría en 1967 la obra teatral del modernista Oswald de Andrade *O rei da vela* (1933). Ese mismo año, el artista Hélio Oiticica exhibió en Río de Janeiro su célebre instalación titulada *Tropicália*, la cual repre-sentó una revolución en la concepción del arte como experiencia vivencial y exploratoria.

9. Véase al res-pecto el "Manifiesto antropo-fágico", escrito por Oswald de Andrade en 1928, y publica-do por primera vez en la céle-bre *Revista de Antropofagia*, fundada por el modernis-mo. El mismo puede leerse en Laera & Aguilar (2008), junto con otros ensayos del escritor.

10. Esta situación se intensificó con la instala-ción en Brasil de lo que se conoció como Acta Institu-

en una reivindicación del espectáculo, lo cual se convirtió en moneda corriente en este período particular del cine brasileño.

El modernismo/tropicalismo cinematográfico pudo amalgamar elementos contrarios, a través de los cuales cuestionar la visión unívoca de la identidad y presentar una crítica a la tradición cultural. De esta forma, de la postura de reivindicación de los valores nacionales, se dio espacio a la inserción de referentes foráneos absorbidos adrede para mixturar lo autóctono y lo extranjero, así como lo popular y lo culto.

El tropicalismo emergió en el ámbito estético brasileño con el fin de inscribir en lo propio una mirada internacionalista. Reavivando la metáfora oswaldiana del canibalismo como acto crítico de deglución y asimilación del otro para su posterior transgresión,<sup>9</sup> el cine tropicalista se encargaría de discutir la posibilidad de poner en vínculo dialógico factores tan opuestos como la tradición y la modernización, y los valores que se desprenden de ambos polos. Nos encontramos, por tanto, ante obras que otorgan una postura ambigua sobre la constitución del hombre brasileño y sus bases culturales e ideológicas. El tropicalismo llegaría al cine en el período de recrudescimiento de la dictadura instalada en el país, y aprovechó el carácter llamativo de su propuesta cultural, metafórica y lúdica, para la expresión de ideologías, cuestión que se estaba tornando cada vez más peligrosa en este tiempo.<sup>10</sup>

A continuación, nos disponemos a analizar ciertos rasgos estéticos observables en los films *Macunaíma* y *Bye Bye Brasil* que nos permiten verificar la existencia de un referente estilístico y temático proveniente del modernismo brasileño. Nuestro interés radica en desentrañar de qué modo estos elementos instalan una visión particular sobre la experiencia urbana en una etapa histórica plagada de cambios culturales como los que acabamos de definir. El reconocimiento de rasgos asimilables en dos películas como las aquí estudiadas, que representan respectivamente el inicio y el final del período tropicalista del *Cinema Novo*, nos permite trazar un panorama histórico-estético que establece un puente entre dos épocas diferentes, que el Nuevo Cine Latinoamericano supo fusionar.

### El cosmopolitismo y los sentimientos nacionalistas

Uno de los debates instalados por el modernismo/tropicalismo ha sido la constitución del hombre brasileño en su conexión con la tierra, y en consecuencia, con su propia nacionalidad. La mencionada heterogeneidad de espacios geográficos del país no permitió entablar un centro de gravitación de la misma. El campo y la ciudad constituyeron, por tanto, una dualidad en lo que respecta a la conformación de una raigambre del ser nacional, asociada a su vez a la visión dicotómica entre la tradición y la modernidad, como valores referenciales de ambos territorios.

Los títulos de crédito iniciales y finales del film *Macunaíma* introducen este rasgo por medio de la aparición de una pintura que representa los campos verdes de la selva brasileña. La banda de sonido, a través del himno "Desfile aos heróis do Brasil", de Heitor Villa-Lobos, refuerza el tópico de la exaltación de los valores nacionalistas. La canción hace referencia a personajes históricos participantes de los acontecimientos que signaron los inicios de la nación, homenajeando a los hombres anónimos que formaron parte de los mismos. Estos dos símbolos de la identidad serán transgredidos a lo largo de la película en su intención de reconstruir el imaginario del país. En contraste con esta visión patriótica, el resto de la narración resumirá en la figura de Macunaíma ese heroísmo fundacional que terminará consumándose en la ciudad, fuera del espacio selvático que constituye su origen (y por lo tanto, el de la nación misma).

*Bye Bye Brasil* también es atravesada, aún desde sus créditos iniciales, por el cuestionamiento sobre la concepción respecto a la identidad nacional. El mismo título de la película parece afirmar un punto de referencia desdoblado acerca de la representación sobre “lo brasileño”. La mezcla del inglés (a través del término *Bye Bye*) con el nombre del país (escrito con los colores de la bandera nacional) nos remite a la constante influencia extranjera que define a las aspiraciones modernizadoras del Brasil de la dictadura. Esto se hará presente por medio de diferentes elementos a lo largo de la trama: desde la canción central del film (cuya letra amalgama el inglés y el portugués, y hace referencia a la cultura de masas), hasta la vestimenta de una tribu de indígenas que aparecen hacia el final de la narración (la cual combina los ornamentos originales de su etnia con acciones y elementos propios de la industria cultural: entre ellos, anteojos oscuros y un equipo de radio).

cional N° 5, legislación promulgada el 13 de diciembre de 1968 y a través de la cual se prohibió toda manifestación sobre asuntos políticos en las artes, entre otros derechos constitucionales.

La primera secuencia describe la vida de un pueblo, exhibido, entre otras cuestiones, como un espacio cuyos habitantes son guiados por una cultura de superstición, representada y sustentada por el comercio ambulante. La música tradicional ejecutada por una pareja de artistas campesinos, el acordeonista Ciço y su mujer Dasdó, que hacen su primera aparición en esta escena, es contrastada con el sonido proveniente de la Caravana Rolidei, que introduce elementos de la cultura *pop*. Esta última transporta a seres exóticos, que recorren diversos pueblos olvidados en el tiempo para presentar su espectáculo e instalar en sus receptores una visión fantasiosa sobre Brasil. A través de su anuncio por medio de un magnetófono que acalla a la población, prometen un *show* de características magistrales, instalando una expectativa de inserción del pueblo en la civilización.<sup>11</sup>

11. Lo mismo ocurre con el contraste entre esa misma música y los sonidos de una procesión religiosa en otra de las entradas de la Caravana a un pueblo.

A través de los integrantes de esta Caravana, Lorde Cigano (autodenominado “el emperador de los magos y videntes”), Salomé, una belleza internacional (que “fuera amante de un presidente de Estados Unidos”), y Andorinha (anunciado como “el hombre más fuerte del mundo”) se evidencia el imaginario de progreso presente en la mentalidad de los marginados. La mixtura de lo nacional con lo extranjero, presente en el film y en el espectáculo montado por sus protagonistas, alude al ideal instalado en los años de la dictadura por elevar el nivel económico, social, político y de costumbres de los brasileños en el contexto de un mundo internacionalizado. Como afirmara la investigadora argentina Andrea Giunta (2008), el ámbito cultural de América Latina estuvo signado desde fines de los años cincuenta por un afán de vincular lo nacional con lo foráneo, de modo que se pudiera aspirar a realizar un arte comparable al producido en las grandes capitales del mundo. El cosmopolitismo se transformaría, en países como Argentina y Brasil, en la puerta de ingreso a una civilidad representada por el desplazamiento de la mirada del campo, y de sus habitantes, a la gran ciudad. Este movimiento, a su vez, está íntimamente ligado a las relaciones centro-periferia, y a la dependencia cultural. Lorde Cigano, anunciando su capacidad de hacer nevar en Brasil (como ocurre “en todo país civilizado del mundo”), cumpliría así el sueño de todos los brasileños, poniendo en sorna la mentalidad instalada en la sociedad.

### La ambigüedad del héroe en un mundo (in)civilizado

En la elaboración de un discurso civilizatorio, la ciudad representa un ambiente dotado de personajes que emergen de ella como trasmisores de los valores de modernización. El campesino y el indígena, en su identificación con los sectores más desplazados de la sociedad, instalan un imaginario de la ciudad como espacio idealizado para la consecución de sus aspiraciones de progreso. La figura del éxodo del campo al ámbito urbano ha estado presente en la literatura, la plástica y el cine brasileños a través de novelas como *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 1938), el trabajo de pintores como Cândido Portinari en la década del cuarenta<sup>12</sup> o la transposición

12 Especialmente, sus cuadros de 1944 *Retirantes* y *Criança morta*.

cinematográfica de la obra de Ramos hecha en 1963 por Nelson Pereira dos Santos bajo el mismo nombre. Los films que aquí estudiamos vuelven a instalar ese tópico.

Si el liderazgo de Macunaíma es identificado con Brasil, la constitución del héroe nacional del modernismo / tropicalismo cinematográfico se define por una dualidad, que se expresa a su vez en sus desplazamientos geográficos desde la selva al corazón de la ciudad. Macunaíma, denominado “el héroe de nuestra gente”, es precisamente un personaje ambiguo. A lo largo del film, su personalidad se manifiesta como una construcción variable y contradictoria: es un niño con aspecto de adulto; es negro, pero se convierte en blanco antes de abandonar el espacio selvático donde nace y se cría. A su vez, su madre es interpretada por un hombre (quien, a su vez, es el mismo actor que desempeña el rol de Macunaíma blanco).<sup>13</sup> Su mismo nombre, etimológicamente, es una combinación de valores opuestos, que representan lo bueno y lo malo. Su familia, además, está constituida por personajes pertenecientes a grupos étnicos diversos (negros y blancos, que portan nombres indígenas). Por lo tanto, a través de esta obra somos testigos de un intento por contradecir toda visión unívoca sobre la identidad brasileña, que como afirmamos al inicio, es imposible de describir debido a su naturaleza híbrida.

13. Nos referimos al actor Paulo José.

14. El narrador extradiegético, cuya voz orienta el relato en su totalidad, se encarga de resumir la infancia del personaje destacando que durante los primeros seis años de su vida no había pronunciado una sola palabra.

Las primeras palabras pronunciadas por el protagonista (“¡Qué perezal!”),<sup>14</sup> son, de hecho, incompatibles con la idea tradicional de héroe vigoroso y activo. De alguna forma, se encargan de contradecir, por medio de esa ironía, el carácter legendario y virtuoso instalado en el referido himno que da inicio al film. *Macunaíma* se constituye así en un muestrario de las contradicciones inherentes al ideario del héroe nacional.

Esta dualidad retorna en la película de Carlos Diegues, al presentar en las dos parejas protagonistas –los artistas Lorde Cigano y Salomé, por un lado, y los campesinos Ciço y Dasdó, por el otro– dos registros de realidad que impiden la constitución de los cuatro como un equipo. Mientras los primeros se inscriben en un halo de magia e irrealidad, los segundos nunca podrán despegarse de su condición de normalidad. La imposibilidad de unión entre Ciço y Salomé, y entre Lorde Cigano y Dasdó, da cuenta de la institución de dos regímenes ontológicos diversos por los cuales la trayectoria de los campesinos se torna una verdadera quimera, que tiene su origen en la huida a la ciudad como emblema de la adquisición de un estado civilizatorio. Aún cuando la Caravana representaba para ellos el vehículo de cumplimiento de ese sueño, la llegada a la urbe (Brasília) tendrá lugar cuando esa fantasía sea finalmente frustrada y el héroe, Lorde Cigano (que se anunciaba en su representación teatral como un ser capaz de cumplir los anhelos más profundos de los brasileños), se quita la máscara y las vestiduras escénicas para transformarse en un proxeneta.

### Espacios entrecruzados

Tradicionalmente, el campo y la ciudad se inscriben como espacios diferenciados, promulgadores de valores en pugna. Mientras el primero suele ser asociado a un sistema de creencias influido por los mitos y leyendas, la segunda se erige generalmente como la plataforma de una sociedad regida por el racionalismo y el tecnicismo. El atraso y el progreso, como polos rectores de esta diversificación territorial, se manifiestan en las películas aquí analizadas por medio de los desplazamientos geográficos de los personajes. Esta oposición entre lo rural (y lo selvático) frente a lo urbano, connota también un debate entre la superstición y la lógica. Los films en cuestión, así como ponen en conjugación dichos espacios y los valores simbólicos a ellos ligados, también entrelazan a la experiencia histórica circunstancias legendarias, que ponen en entredicho los relatos objetivos sobre la identidad nacional.

El film de Joaquim Pedro de Andrade instala muchas referencias a las raíces míticas de la nación, por medio de la mención de elementos mágico-religiosos que signan la existencia de Macunaíma, tanto en la selva como en la ciudad, desvinculando a ambos espacios de esa rígida polaridad mencionada más arriba: cigarros y agua que transforman el aspecto del personaje, animales parlantes y la piedra Muraiquitã (un amuleto que el protagonista desea recuperar). En este sentido, destacamos también la secuencia en la que Macunaíma asiste a una ceremonia de *macumba*, a través de la cual pretende ejecutar venganza contra su antagonista (Venceslau Pietro Pietra, el gigante de la industria y del comercio), buscando medios sobrenaturales para obtener su objeto preciado (el amuleto que el personaje busca a lo largo de su trayectoria por la ciudad). Estas circunstancias distanciadas de la normalidad no son expuestas en la película como patrimonio de los habitantes del espacio selvático sino que forman parte de la vivencia cotidiana de Macunaíma y otros personajes en la urbe.

En el film de Carlos Diegues, el elemento mítico-religioso se hace presente a través de dos medios. Por un lado, el escenario montado por Lorde Cigano en sus *shows*, en los cuales se presenta como un mago, telémeta y vidente capaz de satisfacer la superstición de los pobladores; en segundo lugar, a través de un incidente que sobrepasa sus propias intenciones y expectativas: la llegada de la Caravana Rolidei a un pueblo extremadamente empobrecido y desesperado por la sequía, despierta en sus habitantes una devoción inesperada, al punto de denominar a Lorde Cigano como uno de sus “Santos”.

El sentimiento de desconcierto del personaje es, sin embargo, incorporado a la función, fomentando el misticismo y la alienación de su público. El discurso de este personaje se torna el de un “profeta”, a la manera de la tradición de los beatos que poblaron el Nordeste brasileño y que han tenido tanta presencia en la literatura y en el movimiento *Cinema Novo* en sus primeros años.<sup>15</sup> De esta manera, Diegues reflexiona sobre el poder del mundo del espectáculo como instrumento de identificación e implantación de ideologías.

En conclusión, en estos films los espacios obtienen una carga simbólica pero que no se establece de manera fija sino intercambiable, poniendo en duda el imaginario tradicional sobre la ciudad.

### Devorados por la cultura de masas

El film *Macunaíma* también resucitó la metáfora del canibalismo en su crítica contra el dominio sociopolítico y cultural. La primera referencia es por medio del vínculo entre dos escenas transcurridas en la selva: por un lado, observamos a la familia del héroe comiendo un tapir crudo mientras emiten sonidos guturales de animales. Esta escena es continuada por un encuentro sexual entre Macunaíma, transformado en un “príncipe lindo”, con su cuñada, quien muerde su pie hasta hacerle sangrar. En segunda instancia, el personaje tropieza con un extraño ser, un caníbal llamado “el Curupira”, quien convida al héroe con un pedazo de su propia pierna, para luego intentar cazarle hasta que Macunaíma vomita la carne.

El canibalismo explícito de estas escenas introduce una expresión simbólica que se consolidará a través de la figura de Venceslau Pietro Pietra, definido también como un “comedor de gente”. Su esposa e hijas atrapan al héroe y lo introducen en una olla, dispuestas a cocinarle. Estas referencias al acto antropofágico apelan a la introducción de connotaciones sociopolíticas por medio de la vinculación entre Macunaíma, como héroe nacional, y su antagonista, como representante del sistema capitalista que oprime al pueblo. El banquete de casamiento de la hija de Venceslau

15. Véanse al respecto la novela *Los sertões* (Os sertões, Euclides da Cunha, 1902), así como los característicos films del Cinema Novo *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964).

16. Nos referimos a una comida tradicional brasileña compuesta usualmente por frijoles y carne de cerdo, y acompañada por arroz y harina de mandioca.

constituye el momento de mayor despliegue de esta metáfora canibalista. El gigante prepara una “feijoada”<sup>16</sup> compuesta por los cuerpos de los invitados, a quienes se los lanza a una enorme piscina con pirañas, dejando sus cadáveres a carne descubierta. Allí, Macunaíma se consagra como héroe, lanzando una flecha a su enemigo, que le hace caer en la piscina y morir.

Finalmente, el canibalismo constituirá el punto de cierre del film, con la aparición de un personaje mitológico, Uiara, “comedora de gente”, quien se presenta como una seductora mujer acuática por la que el héroe se siente atraído, y que terminará devorándole. La insaciable búsqueda de Macunaíma por la piedra-amuleto y el amor de las mujeres, resulta por tanto un emblema de la cultura de masas, cuyos productos tienen la capacidad de fagocitar a sus consumidores.

*Bye Bye Brasil* remite también a la antropofagia oswaldiana pero sin establecer referencias directas a la práctica del canibalismo. La metáfora alude más bien a la exaltación de los valores propuestos por la industria cultural: lo nacional empieza a ser mimetizado con las influencias extranjeras, incorporándolas a la experiencia urbana latinoamericana. La Caravana Rolidei se terminará convirtiendo, por tanto, en “Rolidey”, en un intento por enmendar la ignorancia sugerida por un extranjero encargado de corregir a Lorde Cigano.

### **Desmitificando el imaginario de la gran ciudad**

La visión establecida por estas películas sobre la ciudad y sus significaciones otorga una nueva perspectiva sobre los espacios identitarios de la nación. El ingreso de Macunaíma a la urbe comienza cargado de interrogantes sobre el estatuto del individuo mecanizado, propio del pensamiento de la modernidad. Mientras la selva representaba un ámbito natural guiado por los instintos (asemejando al hombre con el animal), la ciudad pasaría a constituir un lugar de automatización, en donde el artificio toma preeminencia.

Sin embargo, aún en el espacio urbano, Macunaíma establece una visión mágica y naturalista acerca de los males de Brasil. Mientras unos oradores, hablando públicamente en una plaza a los habitantes de la ciudad, exaltan los valores del Cruzeiro (símbolo de la economía nacional), el protagonista impone su propio punto de vista a la comunidad para establecer a los insectos y enfermedades como los verdaderos enemigos del país. Aún así, su alegato contra el materialismo, lejos de erigirle como héroe, se centra más bien en intereses personales enfocados en la consecución de su objetivo personal.

Una vez que el interrogante sobre el artificio es resuelto en la mente de Macunaíma (“los hombres eran las máquinas, y las máquinas eran los hombres de la ciudad” es su conclusión), éste descubre un segundo aspecto de la urbe, vinculado expresamente a cuestiones de índole sociopolítica: la guerrilla. De esta manera, el film introduce una referencia histórica contemporánea, y ausente por su anacronía en la novela original, reelaborando el personaje de Ci, con quien el héroe mantiene un romance. Sin embargo, Macunaíma no se vincula con los movimientos guerrilleros sino que su relación es eminentemente instintiva, regida por su atracción sexual hacia la Guerrera. En esta secuencia la actividad del héroe se reduce a cumplir con tareas conyugales, y a descansar, mientras Ci sale a emprender misiones.

Otro de los aspectos visibles sobre la reflexión acerca del espacio urbano se relaciona con la discusión, en el contexto de los años sesenta, respecto a la ciudad latinoamericana y el direccionamiento de su mirada hacia Europa como fuente de progreso. Esta circunstancia no se reduce al período histórico en el que el film



fue producido, sino que posee larga existencia en las naciones del continente, particularmente desde fines del siglo XIX, en donde la proyección de modernización fue instalada en la construcción de ciudades que tuvieran como modelo las urbes europeas.

En el caso de Brasil, la europeización de Río de Janeiro y São Paulo fueron ejes claros de la búsqueda de una transformación de la sociedad que desechaba las costumbres de las clases populares para intentar inculcar la cultura proveniente del extranjero: “La sociedad carioca asumía en el período de la Primera República un cosmopolitismo importado y mutilaba al pueblo y la ciudad en su sed de ser moderna” (de Souza Ferreira, 2003, 29). São Paulo, por su parte, experimentó en los años cincuenta y sesenta un renacer cultural que tuvo su origen principalmente en la aspiración de convertirse en un centro artístico mundial, semejante a las grandes metrópolis internacionales. Con ese fin es que se promocionaron las célebres Bienales, organizadas por el Museo de Arte Moderno de São Paulo a partir de 1951, siguiendo el patrón de eventos similares realizados previamente en Venecia (Italia). En vinculación con esto, ante el viaje de Venceslau a Europa, Macunaíma intenta dirigirse al gobierno para conseguir una beca de formación artística en el exterior, sin alcanzar posibilidades de obtenerla debido a la existencia de una larga fila de peticiones similares. De esta manera, en esta sección de la narración, el film impone una reflexión acerca de este proceso de identificación con la cultura europea presente en las ciudades latinoamericanas.

Por otra parte, el ingreso de Macunaíma al espacio urbano se produce no sin antes sufrir una serie de transformaciones: en primer lugar, el abandono de su madre en la selva (que le dejó vagando solitariamente durante una semana); en segunda instancia, la muerte de ésta, la cual lo convirtió en un héroe despojado de su origen<sup>17</sup> y, por último, su metamorfosis definitiva como hombre blanco. No obstante, en el espacio de la ciudad, el personaje continuará manteniendo las cualidades del Macunaíma negro, entre ellas, la pereza, el interés por satisfacer sus instintos sexuales, los movimientos corporales animalizados utilizados en la selva y el empleo de camas colgantes.

Finalmente, luego del acto de heroísmo que termina con la vida del gigante de la industria y el comercio, Macunaíma emprende junto a sus hermanos el regreso a la selva, vestido de *cowboy* y llevándose con él los elementos adquiridos en la ciudad (ventilador, licuadora, televisor) que yacerán en medio de la naturaleza como objetos meramente ornamentales de la civilización. La última secuencia de la película constata la definición del personaje como un “héroe sin carácter”, debido a que la suma de sus cualidades y andanzas se resumen en la pereza y el egocentrismo. Aún así, se consolida como el “héroe de nuestra gente” ya que por intermedio suyo fue vencido el símbolo de la explotación capitalista. Su ingreso a la ciudad encuentra entonces su razón de ser en la persecución de Venceslau. Una vez derrotado éste, Macunaíma podrá retornar a sus orígenes.

En *Bye Bye Brasil* también encontramos una estructura narrativa basada en la traslación de los personajes por diferentes espacios. A través de su inserción en el equipo artístico de la Caravana Rolidei, Ciço abandona el ámbito rural (tradicionalmente, representante del estatismo, la miseria y el hastío) para recorrer el país en una gira a través de la ruta transamazónica. Esta última constituye en el film el eje conductor de la idea de progreso, que arrastra al mismo tiempo, conflictos raciales (el exterminio de los indígenas), sociales (la explotación de los trabajadores para la construcción de la misma) y económicos (el despliegue del comercio a favor de los blancos).<sup>18</sup>

17. En este sentido, destacamos que Macunaíma no tiene padre, característica que lo asemeja a la descripción tradicional del héroe épico.

18. En esta instancia, la película dialoga con el film de Jorge Bondansky y Orlando Senna *Iracema, uma transa amazônica* (1976).

19. En las aspiraciones de Lucio Costa, el arquitecto que la diseñó, Brasilia pretendía ser una ciudad planeada por el trabajo ordenado y eficiente, pero, al mismo tiempo, viva y apacible, apropiada para el devaneo y la especulación intelectual, capaz de convertirse, con el tiempo, en un foco de los más lúcidos y sensibles del país, además de centro de gobierno y administración (1986: 221).

20. Este tipo de significación idealizada sobre las grandes ciudades para la consecuente frustración de los personajes fue un recurso utilizado también en el cine clásico-industrial argentino, con films como *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) y *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958).

21. Lorde Cigano llegaría a afirmar en este sentido que "el mar de la ciudad está contaminado", demostrando así su desprecio por el espacio urbano aún en lo que este contenga de naturaleza.

22. Para mayores referencias y un análisis exhaustivo sobre este proceso véase Terán (2004).

La secuencia que introduce a un grupo de indígenas refleja a su vez la situación de marginación social y racial presente en el país. La madre del cacique de la tribu pregunta a Dasdó si ella es brasileña, estableciéndose a sí mismos como extranjeros en su propia tierra. De todas maneras, el imaginario de la ciudad de Altamira, espacio idealizado de la selva amazónica al que planea dirigirse Lorde Cigano, pertenece a todos los estratos étnicos y sociales. Finalmente, se le otorgará el sentido inverso al proclamado en sus perspectivas iniciales, constituyéndose en un ámbito signado por la estafa y la frustración. El hecho de que la hija de Ciço sea llamada por Lorde Cigano con ese nombre demuestra la actitud quimérica de sus esperanzas puestas en ese lugar. Finalmente, será Brasilia, estandarte del progreso y la modernidad<sup>19</sup> la que reemplace ese imaginario. Ese lugar, anhelado como la ciudad del futuro, es descrito en el film por medio de vistas aéreas de sus grandes edificaciones y autopistas, las cuales reflejan la aspiración por alcanzar un estado de desarrollo e industrialización que signó al período de su construcción a fines de los años cincuenta. La asistente social que conduce a Ciço y su mujer a su lugar de asentamiento magnifica las potencialidades del centro de la ciudad para finalmente establecerlos en las afueras, en barrios humildes, versión renovada de las *favelas* de Río de Janeiro.<sup>20</sup>

Mientras la Caravana Rolidei representa para el acordeonista y su mujer un espacio de aventuras y descubrimiento del progreso, Lorde Cigano se ubica en la misma posición de inferioridad respecto al espacio urbano y sus elementos constitutivos, antenas de TV y autopistas con tráfico, a través de los cuales él y su espectáculo son emplazados hacia la esfera de lo arcaico. La televisión y los medios de comunicación emergentes, así como todo lo referente a la urbe<sup>21</sup> representan, por tanto, para él, el desplazamiento de su arte por el crecimiento de los símbolos de la industria cultural.

## Conclusión

En una época caracterizada por los cambios políticos, estos films nos permiten analizar la transición entre dos períodos de la historia brasileña, consistentes en la instalación de la más cruda dictadura y la esperanza de un proceso de democratización que se llevaría a término en 1985. A través de ellos asistimos también al inicio y al fin de la última fase de desarrollo del *Cinema Novo*, movimiento que en su crítica social y su postura de reflexión sobre la realidad nacional modificó los hábitos de recepción cinematográfica, en consonancia con las transformaciones estético-sociales perpetradas en la cinematografía latinoamericana de los años sesenta y setenta. A la vez, tanto *Macunaíma* como *Bye Bye Brasil* poseen un carácter fuertemente reflexivo sobre inquietudes culturales que ya estaban instaladas en el país desde la primera mitad del siglo XX y que fueron actualizadas a los nuevos tiempos y radicalizadas debido al contexto de politización cultural en el cual se desplegaron.<sup>22</sup>

El nacionalismo frente a la mirada internacionalista, el ideal sobre la constitución identitaria del hombre brasileño y la revalorización simbólica de los espacios, así como el resurgimiento de tópicos modernistas como la antropofagia y su vinculación con el lugar de preeminencia ocupado por la industria cultural en la sociedad contemporánea, nos permiten descubrir el juego de desplazamientos de los personajes entre espacios tradicionalmente puestos en pugna (específicamente, el campo y la ciudad) y que las películas aquí analizadas permutan dialécticamente. Si bien los primeros films del *Cinema Novo* ahondaron en la reflexión sobre estos espacios y sus habitantes de forma separada (centrándose en el ámbito rural a comienzos de los años sesenta, y dedicándose preferentemente a asuntos vinculados a problemáticas urbanas a partir de 1964), la etapa tropicalista representada por las películas que acabamos de estudiar se encargó de asimilarlos en una totalidad, insertando sus componentes y significaciones en un vínculo dialógico, y de permanente intercambio.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2007), *Vida en movimiento. Joaquim Pedro de Andrade*, Malba/Colección Constantini, Buenos Aires.

ALEMBER, Francisco.; CANHETE, Polaina (2004), *Bienais de São Paulo*, Biotempo Editorial, São Paulo.

BURTON, Julienne (1991), *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*, Diana, México.

COSTA, Lucio (1986), *Razones de la nueva arquitectura. 1934 y otros ensayos*, Embajada de Brasil, IIMA.

DE ANDRADE, Mário (2007), *Macunaíma: un héroe sin carácter*, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas.

DE SOUZA FERREIRA, Suzana Cristina (2003), *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*, Annablume São Paulo.

FAVARETTO, Celso (1996), *Tropicália. Alegoria Alegria*, Atelie Editorial, São Paulo.

FREYRE, Gilberto (2010), *Casa-Grande y Senzala*, Marcial Pons, Madrid.

FREYRE, Gilberto (1926), "Manifiesto regionalista", Disponible en: <<http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>>, Fecha de acceso: 15 de agosto de 2011.

GIUNTA, Andrea. (Comp.) (2005), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

GIUNTA, Andrea (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

LAERA, Alejandra & AGUILAR, Gonzalo Moisés (Sel.) (2008), *Oswald de Andrade. Escritos antropófagos*, Corregidor, Buenos Aires.

OLIVEN, Ruben George (1996), *Nación y modernidad. La reinvencción de la identidad gaúcha en el Brasil*, Eudeba, Buenos Aires.

PELAES MASCARO, Luciana (2004), "Similaridades entre regionalismo e antropofagia: nacionalismo-internacionalismo-regionalismo", en *Mneme-Revista virtual de humanidades*, N° 10, v.5, abril/junio.

RIBEIRO, Darcy (2000), *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno*, Schwarcz Ltda., São Paulo.

ROMERO, José Luis (1976), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el Siglo XX latinoamericano*, Siglo XXI, Buenos Aires.

## FILMS CITADOS

### *Macunaima* (1969)

Director: Joaquim Pedro de Andrade.

Productora: K.M. Eckstein para Filmes do Serro, Grupo Filmes y Condor Filmes.

Guión: Joaquim Pedro de Andrade.

Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villa-Lobos.

Intérpretes: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho.

### *Bye bye Brasil* (1979)

Director: Carlos Diegues.

Productora: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto Ltda.

Guión: Carlos Diegues.

Música: Chico Buarque de Hollanda, Roberto Menescal, Dominginhos.

Intérpretes: Betty Faria, José Wilker, Fábio Junior, Zaira Zambelli.

## Silvana Flores

Silvana Flores es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Ciyne), perteneciente al Instituto del Historia del Arte Latinoamericano y Argentino (UBA) y se encuentra desarrollando una investigación sobre Nuevo Cine Latinoamericano, financiada con Beca Posdoctoral del CONICET.

Contacto: silvana\_1977@yahoo.com.ar