



*Central do Brasil (Estación Central de Brasil, Walter Salles, 1998).*

# El «renacimiento» del cine brasileño en los años noventa

Giovanni Ottone\*

El relanzamiento del cine brasileño a partir de 1994, tras la grave crisis del periodo 1990-1993 bajo amenaza de una «solución final» que liquidara el cine nacional, es un fenómeno emblemático y de gran interés, tanto para el país como para el panorama internacional. Se trata de un nuevo comienzo, no simplemente de un ciclo, una fase a medio camino entre grandes expectativas y nuevos signos de crisis, sino, por el contrario, a juicio de muchos críticos, de un auténtico renacimiento, llamado también *Retomada*, equivalente a un resurgir de atenciones y reconocimientos a nivel internacional (participación en festivales y obtención de premios).

La comprensión de las razones sociales, sociológicas y culturales de esta nueva temporada de la cinematografía nacional debe acompañarse de un análisis del contexto histórico-político del país desde los años ochenta hasta nuestros días. Es necesario comprender, en primer lugar, que la presencia de muchos nuevos autores, el relanzamiento de la actividad de los directores ya protagonistas en los años sesenta y setenta y los nuevos fenómenos de producción, tienen en origen, varios motivos que se entrelazan e interactúan. De un lado, tenemos el resultado de un itinerario de resistencia a una grave crisis moral y a desastrosos intentos de modernización neoliberal, al mismo tiempo que una búsqueda de identidad, un ansia de libertad y de renovación expresiva, tras las dos décadas de dictadura militar; y, en definitiva, un cierto nacionalismo como respuesta al colonialismo cultural norteamericano. De otro lado, aparecen medidas legislativas, administrativas y económicas de una nueva política de apoyo a la actividad cinematográfica por parte del gobierno nacional federal.

La característica más relevante de la nueva producción, bien consolidada, a partir de 1996, es su diversidad; un hecho y un valor al mismo tiempo, un contexto multicultural y una variedad que hacen difícil la caracterización de perfiles estilísticos y temáticos bien delimitados. En la situación actual, la ausencia de movimientos estéticos capaces de imponer un estilo dominante, determina una situación diferente de las predecesoras, marcadas por



*Central do Brasil*  
(Walter Salles, 1998).

La característica más relevante de la nueva producción, bien consolidada, a partir de 1996, es su diversidad; un hecho y un valor al mismo tiempo, un contexto multicultural y una variedad que hacen difícil la caracterización de perfiles estilísticos y temáticos bien delimitados. En la situación actual, la ausencia de movimientos estéticos capaces de imponer un estilo dominante, determina una situación diferente de las predecesoras, marcadas por

\* GIOVANNI OTTONE es periodista y crítico cinematográfico, colaborador de diferentes revistas y portales informáticos. Asesora o participa como delegado en festivales de cine como el Infinity de Alba, el de Nuovo Cinema de Pesaro, el Internacional de Las Palmas de Gran Canaria, entre otros. Desde el año 2000 colabora con el Istituto de Studi Latinoamericani (ISLA) de Pagani, Salerno, especialmente en la colección de textos de Cine Latino que edita el propio instituto. Ha sido coordinador del volumen *Tanghi feroci e ceneri di Paradiso: il cinema argentino degli anni 90* (2000) y co-autor de *La materia de cui sono fatti i sogni: le Americhe di cellule della emigrazione italiana* (2001), así como de *Alle radici del cinema brasiliano* (2002).

tendencias hegemónicas (basta pensar en el *Cinema Novo* y en el *cinema marginal* en los años sesenta y setenta): el autor prevalece, siendo el factor decisivo para la calidad de la producción, pero reina el pragmatismo.

Según el crítico Ismail Xavier, el cine nacional actual evidencia su diferencia con el pasado, pero no le preocupa efectuar rupturas y, en cierto sentido, privilegia el continuismo y el relanzamiento de temas clásicos en claves nuevas. Por lo tanto, una reflexión menos ostentosa y menos deconstructiva de la manifestada en los años sesenta y setenta y, por el contrario, una mayor atención a la «experiencia» contemporánea. Y, sobre todo, los directores están más abiertos a la colaboración, no sobrevaloran las cuestiones de principios y no enfatizan la lucha por un cine de autor frente la uniformización del mercado. En el marco de la libertad de estilo, consentida por unas medidas legislativas de apoyo, el director, por convicciones personales, dirige su proyecto en un sentido u otro: la incorporación del film en el circuito del «cinema de arte» o el intento de conectar con el gran público.

Según el crítico José Carlos Avellar, el cine de los años noventa se sitúa en una relación dialéctica con el de los sesenta. A partir de referencias estéticas, y de comparaciones, afirma: «Los films actuales tratan de establecer un diálogo con el pasado reciente, un diálogo en parte discurso, en parte desafío, en parte consenso, en parte rechazo: un diálogo/desafío». Y añade, integrando la tesis precedente: «Hoy la cámara, generalmente sobre el trípode, escribe, de la misma manera que la cámara de ayer, casi siempre a mano, hablaba... Hoy escribir —como hablar en los sesenta— es un proceso de sensibilización y reencuentro con el padre». ¿El *Cinema Novo*?

Trataremos, pues, de profundizar en el discurso desde dentro y a través de las susodichas coordinadas críticas expuestas, analizando brevemente el contexto político y social, recorriendo los aspectos generales del cine de los años ochenta, los motivos de la crisis de los inicios de los noventa, las tendencias temáticas y estéticas actuales, las características de las imágenes y de la imaginación, así como considerar algunos aspectos de la producción, la distribución y el mercado.

### **Sociedad y cine desde el retorno de la democracia a la opción reformista**

Con las elecciones presidenciales celebradas en 1985 se cierran los veinte años de dictadura militar, caracterizados por ciclos de brutal represión, aunque también por una especie de milagro económico, predilecto de la financiación de la banca internacional, con el consiguiente endeudamiento estatal. En el periodo del final de los años sesenta y de los años setenta, la economía del país supera el índice del 10%. Se aceleró la transformación de importantes áreas de territorio, en sentido urbanístico y semi-industrial. En ausencia de cualquier reforma agraria que afectase al sistema latifundista, millones de personas se establecieron en las grandes ciudades abandonando el campo (basta pensar en los *nordestini* de São Paulo), lo que aumentó el fenómeno de las *favelas*. También la burocracia y una clase media, siempre precaria, crecieron. Además, poco a poco, se desarrollaron tímidos movimientos de protesta civil; sectores de la Iglesia católica crearon comunidades de base en las áreas más pobres, favoreciendo la lucha por la justicia social. Mientras, en el área industrial de São Paulo, surge un movimiento obrero y sindical militante. Coincidiendo con el agotamiento de las ansias de crecimiento económico, los militares se vieron obligados a iniciar la llamada *abertura*.

Durante la dictadura militar, el cine brasileño vive veinte años sin libertad de expresión, pero se desarrolla pudiendo recurrir a un sistema de financiación a fondo perdido acordado con el Estado. El movimiento del *Cinema Novo*, que trató de crear un nuevo cine nacional anti-industrial que renovara las estructuras tradicionales de distribución y exhibición, se vio obligado a establecer una alianza, en principio tácita y después expresa, con el estado autoritario. Muchos directores participaron en los programas establecidos por el Instituto Nacional

do Cinema, creado en 1966 por el régimen militar, y recibieron financiación de Embrafilme, la agencia estatal para el cine, creada en 1969, con funciones de producción y distribución. El trabajo de ésta última, que en el periodo de mayor desarrollo (1976-1988) consiguió producir una media de ochenta películas al año, estimuló la aparición de la empresa privada y facilitó los préstamos bancarios. La susodicha alianza fue formalizada, de alguna manera, cuando en 1973 el director Roberto Farias es nombrado director de Embrafilme. Es la época de expansión de la actividad de la agencia estatal y del eslogan «Mercado y Cultura» del director Gustavo Dahl. El debate estético entre autores individuales y agrupaciones de los mismos fue activo, y las divergencias se concretan en la alternativa entre conformarse con las directrices estatales, dependiendo del Estado para la financiación de la producción, o rechazarlas. Esta situación, decisiva en la mitad de los años setenta, produjo la realización tanto de las obras preocupadas por lo que era aceptable en términos de mercado, como de films que apostaban por una búsqueda moderna a través de la experimentación.

Los años ochenta nacieron bajo el signo de un proclamado cambio hacia la libertad. El régimen del presidente João Figueredo, alimentó muchas ilusiones mediante iniciativas de concreción en el terreno de la cultura y el espectáculo, de proyecto de apertura política. La censura se atenuó y el tímido retorno del debate político público atrajo la atención de los Medios de Comunicación sobre el cine nacional, que dejaba ver la posibilidad de abordar nuevos temas, con mayor libertad, informando también sobre los problemas sociales más polémicos. Pese a todo, el resultado global fue controvertido y, en gran parte, decepcionante, con la excepción de algunos films de mayor consistencia en su núcleo dramático, en su búsqueda introspectiva con respecto a personajes representativos de la vida cotidiana, o en su óptica humanista. Pero éstos, a menudo, más allá de las intenciones artísticas, resultaban cerrados en sí mismos y/o crípticos, siendo condenados al fracaso comercial. Se desarrolló entonces una semi-industria de films «populares», destinados al gran público, principalmente comedias y cintas de género, incluyendo los nuevos vídeo clips. Muchos de ellos representaban una auténtica prolongación de los espectáculos de éxito de la radio, la televisión, o los espectáculos teatrales más convencionales. Resulta obligatorio recordar que, en la década de los ochenta, la televisión brasileña se consolidó como gran productor y exportador de dramáticos autóctonos, convencionales y originales al mismo tiempo, con las llamadas telenovelas o *culebrones*. Tampoco se puede olvidar la ofensiva ideológica, de producción y distribución del cine norteamericano, mucho más eficiente y avanzado



*A negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2000), un documental sobre los estereotipos raciales en las telenovelas brasileñas.

técnicamente que el cine nacional y posiblemente favorito de un cuerpo social brasileño dividido y fragmentado, en el que cohabitan difusamente aspectos de modernidad y de subdesarrollo.

Las elecciones presidenciales de 1985 fueron organizadas por un sistema electoral destinado a asegurar la victoria del candidato propuesto por los militares. Sin embargo, resultó elegido por sorpresa, el candidato del frente de oposición, Tancredo Neves, hecho que determinó prácticamente el fin de la influencia de los militares en el sistema político, festejado en manifestaciones públicas de entusiasmo por millones de brasileños. El aspecto trágico lo marca la repentina muerte de Neves por enfermedad cardíaca, la víspera de su investidura. De acuerdo con las normas constitucionales, fue investido el candidato a la vicepresidencia José Sarney. Un éxito contradictorio, por cuanto Sarney, no demasiado conocido, había apoyado a los militares hasta 1984. Durante su presidencia, asistimos a un desmesurado crecimiento de la inflación (con índices diarios del 2%, mensuales del 80% y anuales del 1000%), con la consiguiente histeria colectiva y grave perjuicio de toda actividad productiva y comercial. En 1990 la deuda externa alcanza una dimensión enorme cercana a 115 billones de dólares. Entre tanto, en 1988, el congreso aprobó una nueva constitución más liberal que, teóricamente, garantizaba los derechos civiles y humanos.

En 1989, las primeras elecciones presidenciales propiamente democráticas contaron con la victoria de Fernando Collor de Mello que derrotó al candidato Luiz Inácio «Lula» da Silva ex sindicalista y líder del Partido do Trabalho (PT). El neoliberal Collor fue investido prometiendo reducir la inflación y combatir la corrupción, pero a fines de 1992 fue sustituido al ser sospechoso de grave corrupción, bajo la acusación de haber sustraído con fraude y extorsión alrededor de un billón de dólares (sin embargo, en 1994, el tribunal Supremo lo juzgó no culpable de corrupción pasiva y evitó la cárcel).

Poco después del inicio de su mandato, el presidente Collor dio comienzo a un arriesgado y rápido proceso de la llamada modernización del país, abriendo el mercado brasileño al capital extranjero y decretando una inédita legislación monetaria de emergencia que determinó, de hecho, el bloqueo de las cuentas bancarias y, por lo tanto, la pérdida del 80% de los depósitos a favor del Estado. A continuación, se propone redimensionar el aparato administrativo estatal eliminando fundaciones e instituciones públicas, concretamente rebajó a Secretaría el Ministério da Cultura, estableciendo el repentino cierre de varios organismos culturales, Embrafilme entre ellos. El resultado fue que, en 1992, fueron producidos y distribuidos únicamente dos largometrajes brasileños. La intervención fue también centro de una campaña periodística sistemática de desestabilización de los organismos de gestión del cine nacional, en nombre de oscuros conceptos moralistas. Al mismo tiempo queda abolido el «sistema de cuotas», establecido por Concine (Agencia legal estatal reguladora de la actividad cinematográfica entre 1973-1990) que obligaba a los exhibidores a garantizar en la programación un plazo de tiempo fijo para los films brasileños (un máximo de 140 días en 1982).

Después del *impeachment*, Collor fue depuesto y el vicepresidente Itamar Franco fue proclamado presidente de acuerdo con la norma constitucional. Su administración fue juzgada correcta y competente, y sobre todo, tuvo el mérito de introducir la nueva moneda, el real, de acuerdo con el *Plan Real*, ideado por el ministro de economía Fernando Henrique Cardoso, que determinó un inmediato *boom* económico, derrotando a la inflación.

Franco creó la Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura y en 1993, promulgó la *Lei do Audiovisual* (ley N. 8685) que establece un sistema de incentivos fiscales para la producción y distribución: de hecho, permite la desgravación del 70% de los impuestos sobre beneficios de las empresas extranjeras de distribución, mediante la inversión en la producción de films brasileños, estableciendo que tanto las empresas, como las personas fisi-

cas, puedan participar en la financiación de la producción audiovisual nacional obteniendo desgravaciones fiscales. Hay que citar otros dos acontecimientos de la misma época que favorecieron el relanzamiento de la actividad cinematográfica y su apertura democrática a diversos directores condenados hasta entonces a la dirección de cortometrajes: En noviembre de 1992 la Prefeitura do Rio de Janeiro creó la agencia de distribución de films, video y programas de televisión brasileños llamada RioFilme, destinada también a la financiación y coproducción de cortos y largos brasileños, y a iniciativas culturales y de promoción; el Premio Resgate do Cinema Brasileiro, en el transcurso de las tres convocatorias promovidas entre 1993 y 1994, contribuyó a la finalización de 90 proyectos (25 cortometrajes, 9 medimetros y 56 largometrajes).

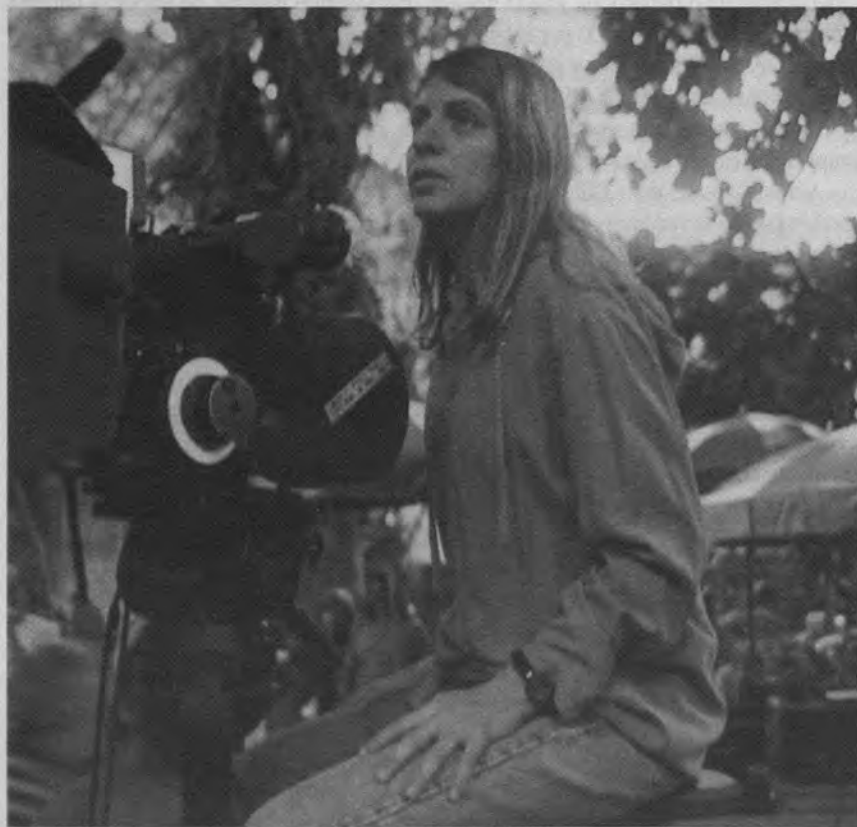
En 1994, el sociólogo y profesor universitario, centrista y socialdemócrata, Fernando Henrique Cardoso, ganó las elecciones presidenciales, venciendo de nuevo al candidato del PT, «Lula». Cardoso, apoyado por una coalición de partidos centristas, y también de derechas, animó el desarrollo económico de acuerdo con los organismos financieros internacionales. Garantizó el crecimiento favoreciendo la inversión de capitales extranjeros, que alcanzaron una dimensión de récord en el transcurso de los años, así como propiciando numerosas privatizaciones de empresas públicas. A lo largo de su primer mandato, la moneda se mantiene estable y se contiene la tasa de inflación. Tras obtener en el Parlamento una modificación constitucional, cuenta con la posibilidad de presentarse a las elecciones de 1998, en las que vuelve a derrotar a «Lula». Inmediatamente después, llega la crisis económica, parcialmente determinada por la coyuntura internacional, que conlleva la devaluación del real, pero en el año 2000 la economía vuelve a crecer. Pese algunas mejoras en el sistema educativo público, un tímido intento, ampliamente ineficaz, de iniciar la reforma agraria —en un país dominado por el latifundio y la práctica corrupta del *grilagem*, registro ilegal de terrenos, transferidos del patrimonio público al privado— y la promoción de algunos programas de asistencia y de subsidio, la progresiva pérdida de credibilidad de Cardoso se deriva fundamentalmente de su escasa o nula iniciativa en la lucha contra la grave corrupción extendida en lo político y lo social.

A comienzos del siglo XXI, Brasil, aun contando con buenos resultados en términos de modernización tecnológica e industrial, debe hacer frente a graves urgencias sociales: el sistema sanitario tiene grandes carencias —el *Plan de Saude*, el seguro privado de enfermedad, es una costosa necesidad sólo accesible con dificultad para quien no pertenece a la clase media—, las grandes ciudades están superpobladas y periódicamente en crisis debido a medianas inclemencias climatológicas, en muchas zonas persisten especulaciones municipales, agresiones medioambientales y problemas ecológicos, y muchas zonas rurales ven convivir el latifundio y la hambruna. Y, sobre todo, junto con la corrupción, el mayor problema es la violencia, en buena parte unida al narcotráfico, a las disputas por las tierras y al crimen contra propietarios y terratenientes (asaltos a mano armada, robos y secuestros). Frente a estos problemas es evidente que la política neoliberal, incluso en su versión socialdemócrata, han fracasado e incluso la burguesía industrial teme la colonización capitalista americana: los Estados Unidos insisten en la consolidación de un mercado único de libre intercambio, el tratado ALCA, que los una de forma estable con todos los países de América Latina.

Así, todos los presupuestos para la afirmación de una opción política que apostase por un reformismo avanzado estaban presentes. En las elecciones presidenciales de noviembre de 2002, el eterno candidato perdedor del PT, Luiz Inácio «Lula» da Silva, consigue una victoria plebiscitaria con el 63% de los votos en la segunda vuelta (alrededor de 56 millones de votos), derrotando al candidato socialdemócrata, José Serra, ex ministro del gobierno de coalición de Cardoso. El programa político de «Lula» denominado «*Um Brazil decente*», con la promesa de distribución de las tierras (a los 23 millones de braceros), de doble aumen-

to del salario mínimo (actualmente en torno a 65 dólares mensuales), de un proyecto gigantesco de lucha contra el hambre (44 millones de habitantes, casi un cuarto de la población viven bajo el yugo de la pobreza), y de combate intransigente contra la corrupción, ha hecho mella tanto entre las clases populares como entre el ciudadano medio. Sin embargo el desafío es muy serio, considerando la enorme deuda externa del país que supera los 200 billones de dólares y la devaluación de un 30% del real respecto al dólar, aplicada en los últimos 18 meses. Además, actualmente están apareciendo notables enfrentamientos en el partido, eje de la coalición de gobierno, el mismo PT, frente a las iniciativas del ejecutivo que han propiciado recortes de presupuesto a diversos ministerios. Para parar la inflación, el gobierno ha reducido las inversiones en el área social, presentando un proyecto de ley de reforma previsor para los funcionarios fuertemente protestado por los sindicatos, y que ha aumentado por segunda vez en menos de tres meses los tipos de interés llevándolos al 26,5%, provocando un efecto de recesión que ha suscitado duras críticas de los empresarios. Muchos critican también el apoyo de «Lula» al presidente populista de Venezuela Hugo Chávez, que lleva a cabo una política dictatorial.

El relanzamiento de la producción cinematográfica a partir de los años 1994-1995, se caracterizó por la variedad de films, diferentes entre sí, sin géneros específicos, realizados con la financiación complementaria de las leyes de incentivos entre las que citaremos la *Lei Rouanet*, la *Lei Mendonça*, la *Lei da Agencia Nacional do Cinema*, ANCINE. El primer gran éxito de la Retomada, que sumó cerca de un millón de espectadores fue *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati. En los tres años sucesivos se puso de manifiesto una tendencia común entre los nuevos cineastas: la profundización en el intento de



Carla Camurati,  
directora de *Carlota  
Joaquina, Princesa do  
Brasil* (1995).

confrontación con el Brasil real y un cierto redescubrimiento de los problemas actuales de la patria. Sin duda, el film más emblemático fue *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, que obtuvo también un enorme éxito internacional. Aparece otro fenómeno recurrente: directores de origen social burgués o de clase media evidencian un interés antropológico y sinceramente humano, en la confrontación de las clases y de la cultura popular, con especial referencia a los movimientos religiosos. Se trata de films que transmiten valentía, ternura y esperanza en el acercamiento a la realidad, pero no presentan ningún proyecto político o ideológico. Al mismo tiempo, en el periodo 1996-1998, la producción goza de un posterior incremento merced a una modificación provisional de la *Lei do Audiovisual* que aumentó el límite de deducción de impuestos permitido a las empresas, asegurando nuevas fuentes de financiación.

El éxito de un cine con una fuerte originalidad en la autoría, caracterizado por el respeto de la narración y por la búsqueda lingüística, con obras situadas a menudo a medio camino entre la ficción y el documental, tuvo un reconocimiento internacional. En tres ocasiones, durante estos años, otros tantos films brasileños fueron elegidos para la competición por el oscar al mejor film extranjero: *O quatrilho* (1995) de Fabio Barreto, *O que é isso, companheiro* (1997) de Bruno Barreto y *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. Los cineastas brasileños vieron abrirse las puertas de la inserción en el mercado internacional, al igual que la clase media, en la época de la equiparación real/dólar, vio la posibilidad de alejarse del complejo de inferioridad que la calificaba de habitante del Tercer Mundo.

El año 1998 está considerado el punto más alto de la *Retomada* y, en efecto, desde enero de 1999, con la primera drástica devaluación del real, asistimos a un menor compromiso de las empresas privadas con el cine. Sin embargo, en estos últimos años, son muchos los indicios de nuevas iniciativas de apoyo a la producción (por ejemplo, por parte del gigante industrial PETROBRAS, o de BANESPA, o de TV CULTURA) y de la voluntad de superar la precariedad en la producción o distribución de films nacionales. Por último, un buen augurio por parte del nuevo gobierno nombrado por el presidente «Lula» que pone al frente del Ministério da Cultura al destacado compositor Gilberto Gil, y al crítico cinematográfico Orlando Senna, como máximo responsable de la Secretaria do Audiovisual.

### Características y tendencias del cine de los años noventa

La asfixiante crisis y el colapso de la producción de 1990, a continuación del cierre de Embrafilme y Concine, coincidieron en un momento en el que el cine brasileño vivía simultáneamente una fase de agotamiento de su dinamismo y de pérdida de su originalidad estilística y temática. A finales de los ochenta, frente a la hipertrofia creciente de la televisión y al proceso, mundial, de «nuevo orden» en la esfera de la producción audiovisual, concluye el esfuerzo del cine de sintonizar con lo contemporáneo afrontando, de manera muy específica, la «cuestión nacional» con diversas temáticas y referencias, por mucho que existieran diversas tendencias en conflicto.



*Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995).



En efecto, en los años ochenta, las transformaciones del cine brasileño, surgieron en diversas zonas territoriales (São Paulo, Porto Alegre y Río de Janeiro), pero la producción más emblemática de un nuevo cine fue la paulista. Los directores paulistas (Suzana Amaral, Chico Botelho, Djalma Batista, Sergio Bianchi, por ejemplo) aunque con propuestas diferenciadas, se comprometieron a ponerse de acuerdo con las modificaciones económicas y sociales derivadas de la creciente urbanización de amplias masas populares, y a reformular el diálogo con los géneros.

Procede recordar el film que más emblemáticamente recapitula el proceso completo de interacción entre el *Cinema Novo* y la vida política nacional desde los primeros años 60: se trata del famoso documental *Cabra, marcado para morrer* (1964-1984) de Eduardo Coutinho, que resume veinte años de régimen militar y alterna la historia del propio film con la de las personas que dialogan con el cineasta. El film incorpora la estructura del documental político tradicional, mostrando un estilo didáctico y neorrealista (la primera parte rodada en 1964), con las técnicas más modernas del cine, además de la experiencia televisiva, articulando el discurso sobre el estado de conciencia, sobre la evolución de los destinos y la recuperación de la identidad y, sobre todo, muestra abiertamente al equipo de rodaje, haciendo más contundente el contacto con la realidad abordada (en la segunda parte rodada en 1984).

Paradójicamente, a partir de 1985, con la instauración de la nueva democracia republicana, se cierra una fase fecunda del pensamiento sobre el cine y sobre el país, confirmándose la disolución de las referencias culturales modernas presentes desde los años sesenta. En este marco, el cine nacional, no habiendo logrado conseguir un público fiel ni desarrollar modelos de superación de la prácticamente absoluta dependencia de la financiación del Estado frente a la crisis financiera del propio Estado, aparece —a finales de los ochenta— carente de legitimidad social e incapaz de oponerse al proyecto liquidador neoliberal.

Podemos afirmar, por lo tanto, que la crisis del periodo 1990-1993 establece un *hiatus* radical entre el ciclo productivo anterior y el relanzamiento y, en consecuencia, la nueva dinámica fue muy diferente. A partir de 1994-1995, el director se reconoce como parte integrante de los *mass media*, que transforma, a menudo, en temática. Supone un cambio evidente en el modo de comprender el papel de la fotografía, el cine, y la televisión, en la elaboración del argumento y en el modo de concebir el juego de poder en que los productores de imágenes se encuentran inmersos. Frecuentemente, el diálogo crítico con los productos de la cultura de masas, aparece mediante la incorporación de sus propias reglas y el condicionamiento final de la producción más comercial.

Como se ha dicho, la característica más notoria del cine de los años noventa es su variedad de estilos y su diversidad, protegidas por la presencia de la nueva legislación de apoyo y ayuda a la producción. Parece, sin embargo, cierto que la *Retomada* tiene que ver con el propio deseo de hacer cine, a cualquier precio, de los años sesenta. El cine brasileño cuenta historias en una lengua que le pertenece, descubre Brasil, y recupera la identidad en unos determinados parámetros espacio-temporales. Según una expresión de Walter Salles, utilizada para definir la experiencia de Dora en *Central do Brasil* el cine actual «vive un proceso de *resensibilización*».

Otro de los aspectos más positivos del fenómeno es su difusión y dispersión, en términos de producción, entre diversos estados de la república federal (Amazonas, Brasilia, Ceará, Pernambuco, Río Grande do Sul), que rompe el virtual monopolio del eje Río-São Paulo presente en los años setenta y ochenta.

Es un cine que se mide con los problemas de representación de la experiencia, intentando dominarla, y que, aceptada la crisis del realismo y de una alegoría nacional totalizadora, trata de componer historias que pongan en escena el diálogo con la ficción más po-

pular (el melodrama, el cine negro, la *chanchada*, el *thriller*, etc.). En algunos casos potencia una continuidad temática o retoma temas clásicos bajo nuevas claves: el *sertão* y la *scitá*; los *cangaçeiros*; la migración y el viaje, el alma femenina; la tradicional oposición entre campo y ciudad; el debate sobre la identidad nacional y la representación alegórica del poder. Pero, sobre todo, encontramos el interés por analizar, dar a conocer y convertir en protagonistas a las zonas fronterizas y de conflicto social.

La problemática de la vida urbana, en particular en las *favelas*, la elección religiosa y los aspectos de la violencia (bandidos, narcotraficantes, policía, justicia, cárceles), son los temas a partir de los cuales se desarrollan las principales novedades narrativas y de lenguaje cinematográfico. Hay una dramaturgia dispuesta a explorar los aspectos tácticos de esta situación límite en la que aparece el principio de «sálvese quien pueda». Particularmente, el cine se confronta con la violencia aceptada como horizonte común, al mismo tiempo cotidiano e imprevisible, definido por un estado de las cosas que proyecta sobre toda la comunidad el escenario de las disputas de territorios entre bandas rivales, sin posibles soluciones a medio plazo. A partir de dichas reflexiones trataremos de llevar a cabo un *excursus* de varios autores y films con objeto de identificar cómo han sido recuperados y/o elegidos algunos núcleos temáticos y, por lo tanto, personalizaremos algunas tendencias, probablemente de un modo un tanto arbitrario e impropio.

Para dar una idea de la capacidad de expresar la tristeza de una época, la asfixiante sensación de extrañeza y de abandono, y al mismo tiempo la voluntad existencial de resistencia unida al ansia por los aspectos explícitamente estéticos y filosóficos, nos parece oportuno comenzar por *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas. Un film de raro refinamiento visual y sonoro que se sitúa en el vértice de la producción de toda la década. Rodado con una emocionante fotografía en blanco y negro, resulta «urgente» y emblemático porque cuenta la historia de algunos veinteañeros brasileños, perdidos al otro lado del Atlántico (en la imposible búsqueda de un nuevo «Padre/País» en la Península Ibérica), en una fase de locura derivada del caos provocado por la política económica del presidente Collor, y particularmente por el bloqueo de los depósitos bancarios en 1990. Una metáfora absoluta construida con un proceso inverso de la ficción al hecho real, una moderna saga de exilio y perdición que colma el ojo del



*Terra estrangeira*  
(Walter Salles y  
Daniela Thomas,  
1995).

*Terra estrangeira*  
(Walter Salles y  
Daniela Thomas,  
1995).



espectador desde el primero al último fotograma. Su fuerza procede del rechazo hacia un único género; de hecho arranca como un melodrama, se desarrolla como un policial, y concluye como un trágico *road movie*. Un film introspectivo, con diálogos para nada coloquiales, incluso densos de palabra, con una trama de creciente interés que nos atana la atención con el tormentoso estado de ánimo de los personajes. Sofisticado e inteligente, amargo y radical, obtiene siempre el efecto dramático más acentuado gracias a los encuadres milimétricamente calculados, a la incisiva banda sonora y a la aportación de los actores.

Sin embargo, el film que he citado como primer gran éxito de la *Retomada*, es una comedia insolente e impúdica, con alto grado de grotesca comicidad, realizada con un presupuesto sorprendentemente bajo para la época y con un reparto de actores debutantes. Se trata de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), distribuida inicialmente gracias al esfuerzo de la propia directora, Carla Camurati, que narra sucesos de un periodo crucial de la historia nacional, considerado el inicio del proceso de independencia, y aborda un pilar cultural, la monarquía lusobrasileña. No es un film histórico sino personal y biográfico, reforzado por el artificio de hacer contar en inglés, por un escocés, las aventuras y desventuras de los aristócratas de la familia real —huidos de la Europa conquistada por Napoleón y refugiados en la colorida y culturalmente muy distinta Río de Janeiro— presentados como sucios, glotonos, erotómanos, obtusos y enemigos de la higiene. Aunque se observe una cierta influencia de las fórmulas cómicas norteamericanas, el film de Carla Camurati se desmarca totalmente por su irreverencia y por la originalidad de su lenguaje, y sobre todo, suscitó debates y polémicas, marcando el retorno del cine a un papel de estímulo a la reflexión sobre la identidad y la historia nacionales.

*O quatrilho* (1995) de Fabio Barreto fue otro gran éxito. Cuenta una historia de amor, traición y recomposición de las situaciones personales, insistiendo especialmente en el tipo de *self-made man*, y adapta al clima del Brasil meridional, en la época de la inmigración italiana, algunas fórmulas dramáticas de los culebrones de la Rede Globo. Un film ligero, romántico, con una buena ambientación en escenarios naturales y una fotografía preciosista, si bien bastante superficial en la descripción de los personajes.

Por último, es oportuno citar, en el terreno del cine más personal, de autor y poético, que también tiene su importancia en el proceso de renovación expresiva y de resistencia al desencanto de la época de la crisis de producción, *Alma corsaria* (1994) de Carlos Reichenbach. Se trata de un largo *flashback*, un viaje en el tiempo, en la vida de dos amigos, de clases sociales opuestas, a partir de un libro de poesía-memoria del que son autores ambos, en el momento de su presentación oficial. Un film sutil y alegórico que, partiendo de su mirada sobre la amistad entre dos hombres, en su sentido más auténtico, añade un retrato de las manifestaciones y comportamientos humanos más importantes de una época, la de la dictadura, a nivel social, político y artístico. Aparece dibujada la fisonomía mental, intelectual y emotiva de toda una generación. Su particularidad deriva del hecho de que, más allá de las imágenes, existe un rol bien definido por la música que interfiere con el relato en una función comunicativa que va más allá de lo racional y dirige el destino de los personajes. Algo esencial para el protagonista, más marginal y concentrado en su mundo interior, excluido de la realidad objetiva.

Entre los núcleos temáticos más significativos surge el del diálogo con obras y géneros del *Cinema Novo*, en films diferentes entre sí. Por ejemplo, *Capitalismo salvagem* (1994), de André Klotzel, que localiza la cuestión de la identidad en el eje São Paulo / Amazonas, y se define en su ambivalencia tratando de mostrar el objeto criticado y de hacer la crítica al mismo tiempo. Y, sobre todo, la recuperación de un universo típico de aquel cine de los años sesenta, el *sertão*; de un tema, el *cangaço*, que llegó a ser un mito; y un género, bautizado como *nordestern*, que agrupa famosos títulos como *O cangaçeiro* (1952), de Lima Barreto, y *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha. Es decir, un retorno al nordeste, la región agraria formada por los estados de Ceará, Páini, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Halagoas, Sergipe, la parte norte del Maranhao y la parte sur de Bahía (que ocupa el 18% del territorio brasileño y que reúne el 29% de la población nacional), y el *sertão*, la franja de territorio que se extiende por el interior de los citados estados y que llega hasta Minas Gerais, la región más pobre del país, castigada con una crónica y terrible sequía. Sin embargo, se trata de films que, en su mayoría, no parten de análisis crítico o económico alguno (a diferencia del *Cinema Novo*) y rechazan el género, prefiriendo ejercicios de imaginación, visiones nostálgicas o idealizadas, o la evocación de recorridos migratorios y viajes iniciáticos. El *sertão* aparece presentado como un lugar esencial, de verdad y existencia puras (y, en la representación del pasado, un lugar con precisos valores éticos), donde el hombre es enfrentado a su propia naturaleza, a su condición y destino, sin posibilidad de fuga.

Entre los ejemplos más interesantes, citamos algunos films, como *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariri, cearense y sertanejo, que recupera los personajes históricos de los dos últimos *cangaçeiros*. Como hilo conductor tiene la increíble historia de amor entre Corisco, *o Diabo Louro*, y su mujer, Dadá, desde su primer encuentro hasta el trágico duelo final con la Volante. El director tiene el objetivo artístico de centrar el significado metafísico de la relación del *cangaçeiro* (personaje presentado como unívoco y paranoico) con Dios y la cuestión de la vida y de la muerte. *Baile perfumado* (1996), de Paulo Caldas y Lirio Ferreira, también nordestinos, cuenta la historia del fotógrafo y *cameraman* de origen libanés Benjamín Abrão, que viajó por la región de Agrestes en los años veinte y treinta y que filmó valientemente al mítico jefe *cangaçeiro* Virgulino Lampião, a su fascinante compañera María Bonita, y a su banda. Es notorio que a Lampião le gustaba mucho el cine y el director trata de mostrarnos sus imágenes de poder efectivo, aunque apunta sobre todo hacia las debilidades humanas: vanidad, pereza y también lujuria. El resultado es un film audaz que busca el contraste entre estímulos modernos —especialmente, el uso de la cámara, el sonido y el montaje— y lo tradicional del argu-

*O sertão das  
memórias* (José  
Araújo, 1996).



mento tratado, en una relectura prácticamente pop, definiendo en nuevos términos la relación entre el *sertão* y la costa. O como *O sertão das memórias* (1996), de José Araújo, también cearense y sertanejo, film caracterizado por las reminiscencias autobiográficas y familiares que nos transportan en un viaje místico-onírico a su pueblo situado en la región interna, y en el que hay una especie de clasicismo visual desde el inicio del film, con una lenta panorámica por una pared cubierta de fotografías en blanco y negro, exvoto dejado por los *sertanejos* en la iglesia de Miraima. También el *sertão* es contemplado aquí desde el mar, punto de partida de los personajes en sus peregrinaciones hacia el interior, una realidad en la que amalgaman la tierra, el sol con su cegadora luz y la gente del pueblo. Y, en dos extremos opuestos, el gran espectáculo sin profundización en los personajes que ofrece *A guerra de Canudos* (1997), de Sergio Resende, que evoca la historia de la comunidad campesina de Canudos, en el estado de Bahía, organizada bajo los principios de un comunismo primitivo y destrozada por el ejército, en 1897, en una matanza de treinta mil personas; y el experimentalismo de *Crede-mi* (1997), de Bia Lessa y Dany Roland, que recoge en video Hi-8, con cámara a mano, un espectáculo de laboratorio teatral realizado con la población de la región interior del Ceará y basado en el drama *Der Erwählte*, de Thomas Mann.

En fin, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que narra el viaje iniciático de un niño de nueve años, Josué, en busca del padre que vive en el Nordeste, desde Río de Janeiro hasta Cruzeiro del Norte y Vila do João. Una obra magistral, plena de referencias al cine brasi-

*A guerra de Canudos*  
(Sergio Resende,  
1997).



leño precedente que ya había tratado el tema de la migración, iluminada por la presencia de una gran actriz, Fernanda Montenegro, y que recuerda el gran cine neorrealista italiano. El *sertão* es la meta para un retorno emotivo (en oposición a la ciudad), y la proyección romántica de una dignidad perdida, convirtiéndose en la tierra de la pacificación y la reconciliación social (Josué, la joven generación, encuentra sus raíces, y Dora, la vieja generación, reencuentra la ética y la humanidad).

También la *favela* es un territorio en el límite de la «moderna civilización», donde conviven obreros corrientes, con una gran presencia de afro-brasileños y bandidos, y donde se pueden tocar con la mano la miseria y la violencia. Nos vamos a referir a varios films de ficción, de espíritu y estilo diversos, que han proporcionado imágenes de una realidad marginada que reacciona dando patadas con violencia contra el mundo que la empuja: *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, es una comedia de los errores que se transforma en tragedia a través de una espiral surrealista de equívocos increíbles y situaciones violentas. Estamos ante un antimelodrama, filmado bajo la forma de un «*buis clos*», que cuenta la historia de tres niños, que viven en la *favela* del morro carioca de Santa María, que irrumpen casualmente en una rica villa de São Conrado, y acaban matando a una sirvienta y secuestrando a dos norteamericanos residentes temporales. *O primeiro dia* (1998), de Walter Salles y Daniela Thomas, es un film emocionante e intenso que describe el encuentro casual entre un hombre y una mujer en la noche de fin de milenio, desesperados ambos por motivos diferentes y pertenecen a alejados contextos sociales: João procede de una *favela*, está en la cárcel condenado a treinta años de reclusión y es liberado el 31 de diciembre de 1999 con la condición de que mate a su mejor amigo. Tras cometer el homicidio se siente perseguido, comprende que ha sido utilizado y que pretenden eliminarlo, escondiéndose en el tejado de un elegante edificio de apartamentos en Copacabana donde encuentra a María, una joven esposa abandonada esa misma noche sin explicaciones de su marido, dispuesta a saltar al vacío. João la detiene en el último segundo y, durante unos momentos, ese hombre y esa mujer, símbolos de un país dividido, se unen y aman, mientras abajo, en la playa, toda la gente de Río, vestida de blanco, festeja el nuevo milenio. Pocas horas después, João será ajusticiado a manos de policías corruptos, de un tiro en la nuca, mientras María, que lo ve desde el agua, se precipita en el horror y la desesperación. El imposible encuentro ha terminado y la rebelión contra el orden establecido se ha visto truncada. *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, traslada el trágico mito griego de Orfeo y Euridice, trasplantándolo al corazón del carnaval carioca y ambientándolo en una *favela* (en realidad, un espacio virtual, dado que se filmó en cinco o seis *favelas* diferentes): se trata de una fábula algo delirante, que pone de relieve la pobreza, la generosidad, la creatividad, aunque también un cierto carácter disipado, la fragilidad y la crueldad presentes en los habitantes de las *favelas*. La calidad de la fotografía, la espléndida banda sonora a cargo de Caetano Veloso, y el magnífico reparto, confieren fuerza a un film no exento de incertidumbres.

Hablaremos ahora de tres films recientes, presentados todos ellos en el Festival de Berlín del pasado año. *Amarelo manga* (2002), del pernambucano Claudio Assis, describe un universo popular en el que se entrecruzan las andanzas de varios personajes que van y vienen y se encuentran en los bares, en un desvencijado hotel del centro de Recife y en las *favelas*. Carnal y directo, alejado de toda fría radiografía antropológica, el film es rico en colorido y, sobre todo, contiene un lenguaje con sabrosas expresiones populares y tremendamente vulgares. *Rua 6 s/nº* (2002), del veterano João Batista de Andrade, se desarrolla en Brasilia y muestra el peregrinar de Solano, un periodista sin trabajo, que deambula por las *favelas* en busca de una fantasmal mujer rubia para en-



*Amarelo manga*  
(Claudio Assis, 2002).

regarle el dinero prestado de un viejo moribundo acuchillado por un *menino da rua*. Un *thriller* atípico, de inteligente corte documental, que trasmite la amenaza continua de la violencia y se resuelve con sorpresa final. *O homem do ano* (2002), primer largometraje de José Henrique Fonseca, narra con eficaces tonos surrealistas, la irresistible parábola social de un joven habitante de una *favela* carioca. Tras haber ajusticiado por la calle a un pequeño ratero del barrio que lo había insultado, el protagonista, en lugar de ser arrestado, es felicitado por todo el mundo, incluida la policía. Inicia así una carrera de pistolero a sueldo para ajustar pequeñas y grandes cuentas, hasta llegar a ser proclamado «hombre del año» de la asociación de comerciantes; abrirá una agencia «legal» de vigilancia y seguridad, pero finalmente se encontrará abandonado por sus mentores y protectores, no dudando en matarlos también.

Algunos de los films comentados tratan también el tema de la violencia, que es tema central de muchos otros. Entre ellos citaremos un par del joven director paulista, de gran talento, Beto Brant: *Os matadores* (1997) es un film inteligente, original y sorprendente, caracterizado por una narración lógica, geométrica y elaborada apelando al raciocinio del espectador. Cuenta dos historias, una aparente y lineal, oculta la otra, revelada al final. En la primera encontramos las aventuras de Múcio, un sicario procedente de Paraguay que mata cumpliendo órdenes de un *fazendeiro* en la zona de frontera entre los dos países; sus delitos son contados en *flashback* por un antiguo cómplice. La segunda experiencia es la del joven que escucha el relato: el resultado es un film clásico, serio y moderno al mismo tiempo, de rara elegancia estética y profundidad moral. *O invasor* (2002) es sólo aparentemente un *thriller* rodado con absoluto control del tema y con hábil reinención de los mecanismos del género. En realidad es mucho más, porque proporciona un retrato crudo y absolutamente expresivo y eficaz del mísero estado

de la ética en el país y de la delincuencia y violencia cotidianas, tanto más sorprendente dada su implicación social. La acción, narrada evitando cualquier asomo de moralización, contempla temas importantes como el poder y la ambición, la amistad y la traición, la perversión y el mal ejemplo entre individuos de las clases populares y de las clases media y alta. Dos jóvenes ingenieros contratan a un asesino profesional para eliminar al tercer socio en su empresa de construcción. Cumplida la tarea, el sicario aparece en su oficina, invadiendo poco a poco sus vidas y su trabajo, no porque quiera una mayor recompensa, sino porque pretende participar en los negocios y emprender la escalada social.

También *Crónicamente inviável* (2000), de Sergio Bianchi, alternando ficción y documental, ofrece imágenes auténticas y paradigmáticas de la dura convivencia de las condiciones de vida, dificultad y disgregación de las relaciones sociales y humanas, falta de solidaridad, y violencia, presentes en el país. La panorámica va de la inmigración interna a la prostitución, pasando por la homosexualidad, la corrupción política, los homicidios impunes, o los problemas de los campesinos *sem terra* de las zonas interiores: una mirada fría, pero nunca estéril, que somete a juicio a una sociedad en continua búsqueda de una identidad y estabilidad que nunca llegan.

Otra tendencia que vale la pena citar, considerando la alta calidad de algunos ejemplos, aparece constituida por films que se ocupan de la identidad de la mujer. Tratan sentimientos y comportamientos femeninos frente a diferentes situaciones. Entre los numerosos títulos, *As meninas* (1996) de Emiliano Ribeiro, *Mil e uma* (1996) de Suzana Moraes, *Amor e Cia* (1998) de Helvécio Ratton, *Iremos e Beirute* (1998) de Marcos Moura, *Eu nao conhecia Tururu* (2000) de Florinda Bolkan, *Amélia* (2000), de Ana Carolina. Films muy diferentes, algunos dulces y elegantes, otros irónicos y grotescos, otros ligeramente melancólicos, donde no siempre el estudio psicológico de los personajes está bien diseñado. Otros cuatro films merecen, por el contrario, un comentario más detenido: *Um céu de estrelas*



*O Invasor*  
(Beto Brant, 2002).



(1996), primer largometraje de Tata Amaral, una tragedia paulistana que se desarrolla completamente entre las paredes de una dejada residencia en un barrio popular, concentrándose la acción en el último encuentro entre Dalva, una peluquera que quiere marcharse, trastornada por imágenes televisivas, y Vitor, su amante, obrero metalúrgico desorientado y frustrado, que trata de impedirlo. El film, otro agobiante *buis clos*, es una lenta bajada a los infiernos con una creciente tensión en los diálogos y en el comportamiento ambiguo de los dos personajes. En ocasiones tranquilo y casi cordial, en ocasiones violentísimo, hasta el paroxístico y dramático final. *A través da janela* (1999), segundo largometraje de la propia Amaral, describe la relación conflictiva y ocultamente cargada de erotismo existente entre una señora ya de la tercera edad y su único hijo, todavía joven, que podría abandonarla para casarse. La terrible duda y la continua sospecha conducen a la señora a la desesperación y a la cerrazón respecto a toda posible solución racional del problema. El cine de Tata Amaral posee una fuerte carga de autoría dada su refinada sensibilidad en el uso del espacio escénico: cerrado, asfixiante y esencial para la progresión dramática, y del tiempo, caracterizado por un ritmo pausado e irreversible, que estimula las expectativas del espectador. *Eu, tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington, ofrece el extraordinario retrato de una campesina que convive, en una aislada chabola en el *sertão*, bajo el mismo techo con tres maridos, administrando la familia con probada sabiduría y logrando armonizar la extraña situación. Cada hombre, a su manera, responde a una necesidad básica de la mujer, ofreciendo uno ternura, seguridad el otro, y placer sexual el tercero. Un film que reelabora el estilo de un antiguo cine brasileño de ambiente rural, indaga sin psicologismo sobre una determinada alma femenina, y describe una especial relación mujer-naturaleza. *Latitude zero* (2000), ópera prima de Toni Venturi, es un drama existencial situado en Mato Grosso, en un ambiente duro e inhóspito (un puñado de chabolas de madera cerca de una mina abandonada, junto a una carretera frecuentada por camiones que nunca se detienen). En un restaurante cerrado tiempo atrás y sin clientes, se instala una mujer embarazada de ocho meses, reclusa allí por el oficial militar que la dejó encinta, quien envía a un subordinado que ha cometido un crimen con objeto de sustraerlo a la justicia. Un tipo que la seduce, le roba el dinero ahorrado, y la abandona, y que regresa cuando ya ha dado a luz. La mujer ha encontrado oro en la vieja mina y trabaja duramente, la relación entre ambos vuelve a empezar para deteriorarse poco

Cartel de la película *Latitude zero* (Toni Venturi, 2000).



tiempo después, especialmente a partir de la locura del tipo, hasta el final (fuera de campo) dramático, sanguinario y liberador. Los personajes del film reflejan una condición humana llevada al límite (su relación con la comida y el sexo evoca comportamiento animales) que, sin embargo, supone una alegoría de un Brasil olvidado o ignorado por la cultura urbana.

Un puñado de films describen con agudeza los mecanismos del poder y de la política en la reciente historia del país, durante o tras la dictadura militar: *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto, reconstruye la acción de un comando de guerrilla urbana que en 1969 secuestró al embajador de EE.UU en Brasil, Charles Elbrick. A pesar de un lenguaje filmico bastante convencional y del recurso a las constantes del género, el film evidencia una buena economía de los factores dramáticos y los personajes aparecen tratados sin esquematismos. Hablado principalmente en inglés, participa de una tendencia, compartida con otros films, de vocación hacia el mercado internacional. *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, cuenta el atormentado dilema de cuatro amigos que, reunidos para una excursión placentera, encuentran casualmente al militar que los torturó en el curso de su detención en tiempos de la dictadura. Con un ritmo sorprendente, el director describe eficazmente la incertidumbre y las dudas sobre la identidad del torturador y las discusiones y el dramático enfrentamiento para decidir el castigo que quieren darle, hasta el inesperado final. *Doce poderes* (1996) de Lúcia Murat, ofrece un retrato serio y competente de la implicación de los periodistas en las campañas electorales, proporcionándonos un amplio repertorio de los comportamientos de los políticos y de los periodistas, sus relaciones de interacción o simbiosis, así como el problema de la manipulación publicitaria de la información.

Otros films abordan el tema de la identidad nacional tomando como argumento tanto personajes de la literatura y de la cultura de los siglos XIX y XX como la población indígena en el momento del encuentro con los colonizadores portugueses. En este último caso se han realizado productos de una cierta dignidad cultural, puesto que, más allá de su trama básicamente convencional, el esfuerzo de búsqueda etnológica y de respeto por la cultura de los indios, resulta genuino y parcialmente conseguido. Como ejemplos, *Brava gente brasileira* (2001) de Lúcia Murat, y *Caramuru a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes. Obligado es recordar el documental *Yndio do Brasil* (2001) de Sylvio Back, que constituye una especie de autocrítica del cine por cuanto recorre modelos e imágenes con los que han sido descritos los indios en los últimos ochenta años, mostrando fragmentos de un centenar de films nacionales y extranjeros cuyo argumento trata de los indios, y criticando las propuestas de forzosa integración de los mismos, preconizadas por el ejército desde los primeros años de la república.

Por último, un breve censo de películas que se centran en la familia, en particular en el personaje del padre, en el ámbito de los directores de la última generación. Se trata de la voluntad de hablar de una presión social, superior e incontestable, que determina el comportamiento de esta figura en la familia y le obliga a comportarse de acuerdo a principios —la ley, el honor, el deber, la tradición, etc— que lo convierten en opresor y víctima al mismo tiempo. Como ejemplo, dos significativos debuts: *Bicho de sete cabeças* (2001) de Luis Bodanzky, narra con sinceridad la destrucción psicológica y parcial anulación de un joven estudiante, independiente y creativo, internado por el padre en varios centros de enfermedades mentales tras haber descubierto que fumaba marihuana. *Lavoura arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, representa la adaptación de la novela homónima del escritor de origen libanés Raduan Nassar, que describe a una familia campesina, de origen árabe pero de creencias católicas, hacia 1900, en la que domina un padre patrón que impone una rígida moral. El hijo protagonista, víctima de la situación y atormentado sexualmente optará por el



*Brava gente brasileira*  
(Lúcia Murat, 2001) .

incesto con la hermana más joven. Un film de enorme ambición y audacia formal que combina elementos musicales, teatrales y literarios, con una libertad estética y con sugerencias visuales fuera de lo común.

El documental debe considerarse en la vanguardia de la producción audiovisual nacional. Muchos de los cineastas que aparecieron, o reaparecieron en los años noventa se han dedicado y siguen dedicándose al documental, alternándolo con la ficción. Hay que recordar que en la época denominada *Primavera dos curtas* entre 1986 y 1994, cuando la crisis del cine fue superada en parte gracias a la significativa producción de cortometrajes, la mayor creatividad y vitalismo procedían de los documentales, que aportaron importantes claves de renovación y de experimentación. Incluso el programa televisivo *Globo Repórter* supuso una plataforma para muchos directores, en los años setenta y ochenta, contribuyendo a que surgiera, sobre todo la personalidad del más interesante documentalista brasileño, Eduardo Coutinho. Actualmente, la producción está garantizada, aunque con muchas contradicciones, por algunas cadenas de televisión y varias productoras independientes.

El documental brasileño enfoca aspectos candentes de la sociedad, desarrollando un discurso de investigación sobre aspectos de la vida cotidiana, personal y colectiva, de gran interés para el espectador dada su inexistencia en los vehículos de la cultura de masas. El resultado comporta una tipología humana que se refleja en el propio presente en busca de un futuro diferente. Un aspecto común aparece en diferentes films: la fuerte presencia del autor que mantiene sus obras alejadas de la aparente objetividad, distante y didáctica, de los reportajes y programas del periodismo televisivo.

Son numerosos los documentales que abordan el tema de la diversidad religiosa del país: las contradicciones del catolicismo, el vigoroso avance de los evangélicos, las raíces africanas (entre las que destaca la difundida religión popular conocida como *Umbanda*), el



THE CALL OF GOD  
O CHAMADO DE DEUS

BY JOSÉ JOFFILY

sincretismo y las sectas mesiánicas. En *O chamado de Deus* (2000), de José Joffily indaga con acidez en las razones de la vocación eclesial y, en particular, en el fenómeno de masas representado por el telepredicador Marcelo Rossi. Y podemos citar otros films como *Iaô* (1976) y *Deus é um fogo* (1987) de Geraldo Sarno; *Fe* (1999) de Walter Oliveira; *Pierre Fatumbi Verger* (2000) de Lula Buarque de Hollanda; *Viva São João* (2002) de Andrucha Waddington; y también *Santo forte* (1999) de Eduardo Coutinho, que revela el espíritu de la gente y el conjunto de creencias presentes en una *favela* de Río, donde conviven cientos de personas de diferentes etnias.

Las personas, su quehacer cotidiano y sus sueños y esperanzas son el objeto de investigación por parte de Eduardo Coutinho en *Babilônia 2000* (2000), ambientado en una *favela* de un *morro* de Río, así como en su recentísimo *Edifício master* (2002), donde encuentra a algunos habitantes de un gran edificio de Copacabana, próximo a la playa, de doce alturas y veintitrés apartamentos por planta. Su estilo nos deja atónitos; es sencillo, fascinante, inquieto y definitivamente poético, con las entrevistas como núcleo dramático y el equipo del film que aparece y desaparece de la pantalla. También *Saudade do futuro* (2000), de César Paes, habla de gente corriente, sumida en unas particulares condiciones: los nordestinos inmigrados para trabajar en la gran metrópoli paulista y su esfuerzo por construirse una identidad hecha de poesía oral y música, ya que el trabajo no es lo único importante en la vida.

La cuestión de la violencia y de la amargura en la existencia cotidiana en las *favelas* es el tema central de *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, quien expone con valentía, honestidad intelectual y sincero humanismo, las preguntas fundamentales y sus respuestas, a través de las declaraciones de traficantes de droga y policías, subalternos y mandos; de un joven soldado y de los habitantes frecuentemente atrapados entre dos fuegos. Sobre un argumento similar el sugestivo *O rap do pequeno príncipe* (2000), ro-

*O chamado de Deus*  
(José Joffily, 2000).

dado en Recife por Paulo Caldas y Marcelo Luna. La cruda investigación sobre las consecuencias de la macroeconomía en los sectores más pobres de la población en *A dívida da vida* (1993), de Octavio Becerro o el agobiante *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, donde se evocan, a través de un suceso trágico, la vida y el destino de un *ex menino da rua* convertido en asaltante.

En resumidas cuentas, podemos afirmar que los documentales brasileños de estos últimos años, recuperando una voluntad ya presente en el cine de los años 60, testimonian el esfuerzo de inventar formas de composición filmicas directamente inspiradas en la realidad: expresan una reflexión a partir de lo cotidiano que interroga, al mismo tiempo, el hecho observado y el modo de observarlo.

En conclusión, el cine de la *Retomada* es un cine vitalista y profesional con una dinámica de diversidad y una amplia riqueza temática. Los directores, aunque atentos a cuestiones de identidad nacional y a la necesidad de un cine brasileño que supere definitivamente una situación de subdesarrollo, no trasladan a los films el convencimiento de ser portavoces de un colectivo. Frente a las aspiraciones comerciales que apuestan por un cine de ficción industrial y de mercado que especula con temas nacional-populares, perfectamente representados por la retórica de la cadena televisiva *Globo* con sus *culebrones* y miniseries, los cineastas reaccionan de manera diferente. Para unos, se trata de una referencia legítima, para otros, de un estímulo para la crítica. Se puede afirmar, por lo tanto, que sigue abierto el reto por la superación de la fragilidad institucional y por la defensa y desarrollo de las conquistas estéticas surgidas directa o indirectamente.

### **Notas de análisis sobre la producción, la distribución y el mercado**

Para completar nuestro discurso relativo al cine de la *Retomada*, consideramos oportuno resumir, en breves notas, algunas consideraciones relativas a la producción, distribución, exhibición y mercado de los films brasileños a lo largo de los años 90. Intentaremos proporcionar sucintamente datos estadísticos, así como analizar proble-

*Como nascem os anjos (Cómo nacen los ángeles, Murilo Salles, 1996).*

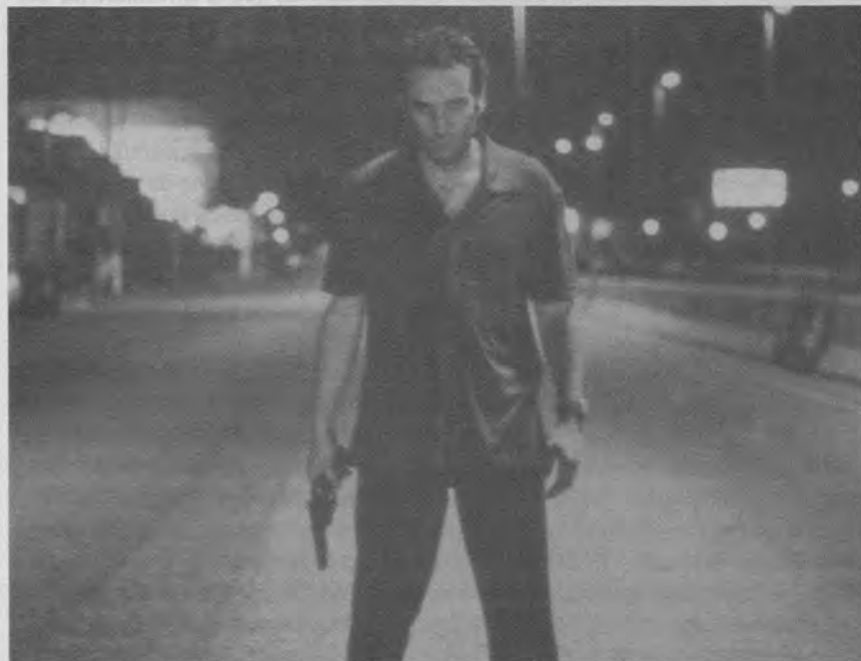


mas cruciales de los que depende la posibilidad, para un cine tan interesante, de superar los límites de su difusión y de particularizar los recorridos para hacerlo también comercialmente competitivo.

Comenzando por la producción nacional, hay que recordar una vez más que, al inicio de los años noventa, en el periodo inmediatamente posterior al cierre de Embrafilme, la paralización fue casi completa. En 1990 no se produjo ningún largometraje y sólo uno fue distribuido, y en 1991 se produjo una situación similar. A finales de 1992, con la creación de RioFilme, tres filmes fueron distribuidos simultáneamente, pero solo en la ciudad de Río de Janeiro y para un público muy preparado. En 1993, los cuatro filmes producidos y distribuidos tuvieron una circulación más amplia: RioFilme comenzó a participar en iniciativas de producción, el Ministério da Cultura llevo a cabo iniciativas concretas de promoción de proyectos seleccionados mediante el premio Resgate do Cinéma Brasileiro, y el Gobierno Federal promulgó la *Lei do Audiovisual*.

A partir de 1994, año en que se produjeron seis películas y se distribuyeron diez, pudo verse un relanzamiento de la actividad nacional. En 1995 se produjeron dieciséis filmes y fueron distribuidos catorce, y se dieron un par de extraordinarios éxitos de público, con cerca de un millón de espectadores. En 1996, la producción alcanza la cifra de cuarenta filmes, que se mantiene más o menos constante en años sucesivos: se calcula que, entre 1994 y 2000, cincuenta y cinco nuevos directores realizaron su primer largometraje.

Básicamente, en el transcurso de los años noventa se verificó un fenómeno que reunía la presencia de autores de una nueva generación, muchos procedentes de la publicidad (por ejemplo, Tata Amaral, Beto Brant, Eliane Caffé, Toni Venturi, etc.), otros pertenecientes a una generación intermedia (Walter Salles, Murilo Salles, Sérgio Bianchi, etc.), y otros, veteranos, ya en activo en la época del *Cinema Novo* (Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Reichenbach, Paulo César Saraceni, etc.). La riqueza cultural procede también de la diversificación geográfica, atendiendo a la actividad de di-



*O Invasor*  
(Beto Brant, 2002).

rectores pertenecientes a diferentes estados: Amazonas, Ceará, Pernambuco, Brasilia, Espírito Santo, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul y, naturalmente Río de Janeiro y São Paulo.

En los años sesenta y setenta, en Brasil, el mercado cinematográfico estuvo dominado por el sector de la distribución, que estableció e impuso sus normas económicas, tanto a productores como a exhibidores. La situación comenzó a cambiar en los años ochenta, al aumentar la influencia de la televisión, hecho que provocó una disminución de cerca del 50% de la asistencia a salas, con relación a la década anterior: mientras en 1978 se vendían alrededor de 211 millones de entradas, en 1988 la cifra quedaba reducida a 108 millones. Y también hay que tener en cuenta la reducción del número de salas: de 3.270 en 1975 a algo menos de 1.100 en 1988.

El cuadro general, favorecido por la relativa estabilidad económica y por el control de la inflación, comenzó a dar muestras de cambio hacia 1995, cuando la cifra de negocio rondó los 200 millones de dólares. Muchos factores han contribuido a elevar dicha facturación a la cifra actual, que se aproxima a los 600 millones de dólares.

En primer lugar, es lógico considerar el precio medio de las entradas que, si no había superado los dos dólares hasta la mitad de los años 90, en 1995 era superior a los 4,50 dólares y actualmente se sitúa entre los cinco y los seis dólares. En segundo lugar, hay que tener en cuenta datos y aspectos relacionados con la exhibición y las salas cinematográficas: según una estimación de *Variety*, en 1994 el número total de salas había descendido a 800, pero desde 1997 asistimos a una transformación que se reforzó en años sucesivos y que hoy es dominante. En los últimos años se ha producido un cierre masivo de pequeños cines de barrio deficitarios, sustituidos por multisalas o multiplex, situados en centros comerciales: algunas grandes compañías internacionales (Cinemalk y UCI, inicialmente, y actualmente otras como Hoyds, Warner Cinemas, Cinebox, Lusomundo, Great Union, etc.), compitiendo o asociadas con el grupo Severiano Ribeiro, líder tradicional de los propietarios de salas, han invertido millones de dólares en la creación de multiplex, hasta alcanzar una cifra nacional que se aproxima a los doscientos. Las ventajas ofrecidas por los multiplex son muchas: amplia oferta de títulos, aprovechamiento del espacio, economía e informatización de medios, menor riesgo y mayor atracción de público gracias a la rápida rotación de los filmes de las películas programadas. Se calcula que cada uno de estos complejos alcanza una media semanal de 30.000 espectadores. En consecuencia, el número total de pantallas aumentó a 1.200 en 1996, a 1.900 en 1998, y actualmente supera las 2.000, con el resultado de un sustancioso crecimiento total del número de espectadores. Por las estadísticas tenemos 52 millones de entradas en 1997, 70 millones en 1998, y 75 millones en 2001: La cuota de entrada por habitante es del 0,4.

En un contexto de mercado ampliamente dominado por las producciones estadounidenses, la cuota del cine nacional ha seguido el siguiente proceso: desde el récord de *share* para filmes brasileños del 30% del público total en 1978, ya en 1988 redujo el porcentaje al 12%, siendo inferior al 1% entre 1990 y 1993.

En 1995, tuvo lugar un incremento extraordinario, cercano al 400% de espectadores para el cine brasileño en relación con los años 93-94, alcanzando una cuota entre el 4 y 5% del total, aumentando en 1998 hasta el 8%, y colocándose en el 9% en 2001, lo que equivale a unos 7 millones de espectadores. Y hay que tener en cuenta también la aparición en 1999 del grupo TV GLOBO en producción, con la creación de la empresa GLOBO FILMES, que contribuyó al crecimiento y promoción del cine brasileño.

Indudablemente el interés del público por el cine nacional recibió un fuerte impulso tras el éxito de *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, motivo de orgullo además

por su repercusión internacional. Pero existen otros factores que han contribuido a los citados resultados positivos: la potente reapertura de la actividad teórica y crítica, con un aumento de las publicaciones de todo tipo (libros, revistas especializadas, etc.); una mayor atención por parte de la prensa (escrita, audiovisual, internet), con información de los rodajes y promoción de las películas brasileñas; la ampliación de la programación en salas, especialmente en Río de Janeiro donde la Prefeitura propuso una reducción de impuestos locales para las salas que proyectaran cine brasileño durante un periodo superior al plazo, todavía en vigor de 28 días por año y sala, establecido por el Ministério da Cultura.

Todas estas notas, aunque ofrezcan informaciones estadísticas, resultan insuficientes para analizar críticamente los problemas y límites del cine nacional en cuanto a selección de proyectos, financiación y las permanentes carencias en la distribución y exhibición. Al respecto, habría que recuperar críticas y sugerencias de los directores, y de otros implicados, dado que actualmente no existen nuevas propuestas legislativas generales sobre cine por parte del Governo federal. Un amplio espectro de opiniones aparece en el libro de Lúcia Nagib *O cinema da retomada / Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90'*, publicado en 2002, surgido de un proyecto

de investigación del Centro de Estudos de Cinema do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, cuyo debate no podemos detallar aquí, resultando útil, no obstante, citar algunos problemas que han ido apareciendo: la *Lei do Audiovisual*, una medida proteccionista reconocida mayoritariamente en términos positivos, con su contenido liberalizador, ha favorecido una diversificación de los incentivos financieros. Funcionaría mejor si se diera un mayor control de la profesionalidad de los proyectos, exigiendo, por parte del ministerio, los correspondientes certificados. De hecho, el sistema actual favorece que la decisión de financiar más o menos un determinado proyecto esté depositada en manos de los directores de marketing de las sociedades productoras, que recurren frecuentemente a criterios arbitrarios o exclusivamente comerciales.

En el terreno de la distribución y de la exhibición, hay que lamentar la inercia de la política estatal federal, y por todas partes aparece la propuesta de priorizar una reserva de mercado (el sistema de cuotas), así como la necesidad de crear formas y redes alternativas de distribución de los filmes brasileños. En efecto, la distribución en salas continúa siendo precaria e insuficiente. Muy a menudo, incluso en Río y São Paulo, la única posibilidad de ver determinados largometrajes, especialmente los documentales, viene



*Central do Brasil*  
(Walter Salles, 1998).



ofrecida por las pequeñas salas de museos o centros culturales, como el Espaço Unibanco o el Centro Cultural Banco do Brasil, con el consiguiente riesgo de reducción al gueto.

**ABSTRACT.** The so-called rebirth of Brazilian cinema in the 1990s is studied through different viewpoints and elements for analysis in this paper. First of all, the extreme situation of Brazilian cinema at the beginning of the 1990s is revised, considering the different options and political and economical interventions of the country. The article goes on with an exposure of the relevance of determined administrative reforms, such as the remarkable varied shaping of titles, settings, subject matters and successes of feature and documentary film (violence, women-directors, national identity, ordinary conflicts...), as well as with a wide description of the most important, meaningful movies, to end with a precise analysis of the main features of production, distribution, exhibition and market in today's Brazilian cinema. 🌐



Imagem de um filme  
de 1991, de autoria de