

El cine brasileño contemporáneo: algunas tendencias estéticas

ROBERTO ELÍSIO DOS SANTOS
JOÃO BATISTA FREITAS CARDOSO
HEROM VARGAS

> El cine brasileño contemporáneo: algunas tendencias estéticas

El presente trabajo tiene como objetivo conocer las características del cine contemporáneo en Brasil, que surge después de la reanudación de la producción de películas. Para entender estas películas se analizan las películas producidas por Globo Filmes, que se caracterizan por las cuestiones sociales y los favorecidos por personajes adolescentes. En los análisis se utilizan como parámetros la narrativa, los temas y los elementos verbales, visuales y sonido utilizados en la composición. En consecuencia, podemos decir que la reciente producción cinematográfica nacional se guía por la variedad temática de opciones estéticas en la *mise-en-scène* y en relación con los grupos sociales más necesitados.

Palabras clave: cine brasileño; estética; temáticas; producción de películas.

> The contemporary Brazilian cinema: some aesthetic trends

This paper aims to understand the characteristics of contemporary cinema in Brazil, arising after the resumption of film production. To understand these pictures, we analyze films produced by Globo Filmes, those characterized by social themes and those starred by teenage characters. The analyzes used as parameters the narrative, the themes and elements verbal, visual and sound used in the composition. As a result, we can say that the recent national film production is guided by the thematic variety of aesthetic choices in relation to the *mise-en-scène* and in relation to the most needy social groups.

Keywords: Brazilian cinema, aesthetics; thematic; film production.

Artículo en portugués: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/412>

Introducción

Debido a la finalización de actividades de la empresa estatal *Embrafilme*, a principios de 1990, el número de películas realizadas en Brasil disminuyó. Sin embargo, con la reanudación de la producción cinematográfica, impulsada principalmente por las leyes de estímulo —que permiten a las empresas invertir en la cultura a cambio de desgravación de impuestos—, el cine nacional ha recuperado su público y se ha caracterizado por la diversidad temática, estética y narrativa.

Esta investigación, cualitativa y de nivel exploratorio, llevada a cabo en el seno de la Línea de Investigación “Innovaciones en el Lenguaje y en la Cultura Mediática”, del Programa de Postgrado en Comunicación de la Universidad Municipal de São Caetano do Sul (USCS), tiene como objetivo comprender cuáles son las características de la producción nacional de películas de ficción en los primeros años del siglo XXI. Para llevar a cabo este trabajo se ha procedido a la catalogación de los filmes realizados a partir de 2001, a la revisión de la bibliografía existente sobre el cine brasileño y al análisis de películas nacionales, a partir de determinados parámetros: temas abordados, personajes, escenarios y banda sonora, entre otros elementos de la representación cinematográfica.

Forman parte del *corpus* del análisis las películas producidas por *Globo Filmes* que se caracterizan por una temática social y las protagonizadas por personajes adolescentes. Como consecuencia del análisis realizado se puede afirmar que la reciente producción cinematográfica nacional se caracteriza por la variedad de temas, de enfoques y de tonos (del humorístico al dramático y al crítico), así como por opciones estéticas en la *mise-en-scène* y en aquello que afecta a los caracteres de personajes que son representados (adolescentes, mujeres, personas excluidas socialmente, etc.). Aunque buena parte de la cinematografía actual se oriente hacia el éxito comercial, adecuándose a los segmentos de público y utilizando un lenguaje convencional, también hay trabajos personales con inquietudes artísticas que buscan la experimentación formal.

La producción cinematográfica en Brasil

Históricamente, en Brasil, la producción industrial de películas ha sido un fenómeno efímero, que se ha enfrentado a barreras económicas y tecnológicas inherentes al mercado cinematográfico (en relación con la distribución y la divulgación y competencia del cine extranjero, sobre todo el procedente de Hollywood). Ejemplo emblemático de tal situación fue la *Compañía Cinematográfica Vera Cruz Film*, fundada en 1949 y clausurada en 1954, que estuvo en consonancia con el proyecto orquestado por la burguesía de São Paulo para enriquecer culturalmente la capital del Estado. Aunque las películas estuvieran bien realizadas desde el punto de vista técnico (escenografía, fotografía, etc.) y contaran con actores conocidos y directores con experiencia, no consiguieron la recaudación necesaria para cubrir los costes de producción.

Otros casos significativos fueron los de las empresas *Cinédia* y *Atlántida*, cuyas películas, musicales y comedias en su mayoría, tenían atractivo popular pero no continuidad de producción. En el segundo caso, Mônica Bastos (2001: 131-133) identifica algunas de las razones para el cierre de sus actividades, incluyendo el agotamiento de la fórmula de la *chanchada*, la competencia de la televisión, que ofrecía mejores puestos de trabajo para los profesionales del cine, y la creación de leyes de financiación para los productores por parte del gobierno y para la empresa privada a partir de la década de 1960.

Por lo tanto, se puede afirmar que el cine brasileño se caracteriza por la aparición de grandes ciclos de producción, limitados en el tiempo y el espacio, y no por la sistemática industrial. En consecuencia,

Autran (2010: 16), a partir de las declaraciones de diversos historiadores y cineastas brasileños, señala que “el cine brasileño es algo discontinuo o por lo menos tiene grandes dificultades para mantener líneas de continuidad de cualquier tipo —modo de producción, expresión estética, relación con el público, expresión cultural, actividad industrial etc.—”. Y añade:

Los historiadores y cineastas tienen esta concepción de discontinuidad en la historia del cine brasileño debido a la dificultad de mantener la producción de largometrajes en niveles cuantitativos significativos y a la carencia reiterada de acceso del producto al mercado. Significativo de este cuadro general es el hecho de que el cine brasileño nunca ha sido capaz de alcanzar una industrialización efectiva (Autran, 2010: 16).

Además de los intentos de industrialización de la cinematografía nacional —que se caracteriza por dramas, comedias y musicales—, las producciones independientes se centraron en los temas más urgentes de la vida social brasileña. Ya en la década de 1930, las imágenes de la realidad brasileña, con sus contradicciones y espacios sociales de exclusión, estuvieron presentes en las películas. Producciones como *Favela de mis amores* (Adhemar Gonzaga, 1935) presentaron, aunque de forma ingenua y romántica, tales aspectos. Del mismo modo, los dramas sociales realizados por *Atlántida Cinematográfica* en la década de 1940 se centraron en cuestiones raciales y sociales. Este es el caso de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), que tuvo como protagonista —e inspirador de la historia— al actor Grande Otelo. Esta producción, la primera realizada por *Atlántida*, según Fabris (1994: 63), “a la vez de una relativa calidad formal, a pesar de los bajos costos de producción, presentaba una temática nacional y popular”.

Otra tendencia incipiente del cine brasileño en aquella época se deriva de la influencia del Neorrealismo italiano —movimiento cinematográfico surgido en Italia después de la II Guerra Mundial que tenía la intención de retratar la realidad de Europa—. La propuesta neorrealista, aunque marcada por la ambigüedad política inherente a la visión de cada director y a la propia situación de Italia en ese momento histórico, tenía algunas características que se diferenciaban de la producción fílmica de Hollywood: uso de localizaciones reales, de actores *amateurs* junto a los profesionales, producciones de bajo presupuesto, en las que predominaba la cooperación entre los técnicos involucrados en la película y el estilo documental que impregnaba las narraciones de ficción. Con respecto al cine brasileño, el Neorrealismo italiano, según indica Fabris (2003: 78-79)

(...) más que ofrecer modelos estéticos, se trataba de suministrar una actitud moral, al mostrar una mirada sobre la realidad local, especialmente en torno a lo popular, con una nueva perspectiva. Al valorar la postura ética sobre la técnica, las teorías neorrealistas (especialmente las de Cesare Zavattini) (...) fueron un factor desencadenante de la búsqueda más implacable de una identidad nacional.

De hecho, no se trataba simplemente de trasplantar la experiencia italiana de la postguerra a nuestro país, ya que algunas de las películas brasileñas que fueron etiquetadas bajo la égida del neorrealismo no siempre podrían ser clasificadas como tales a tout court.

Este autor identifica 1947 como el año en que el Neorrealismo italiano llegó al país, pero advierte que “incluso antes de esa fecha, sin embargo, la fama del neorrealismo —de hecho ya premiado en

Cannes y aclamado en Nueva York— había llegado a Brasil, y sus realizaciones se esperaban con gran expectación” (Fabris, 1994: 37). Se podría añadir a esta observación que la influencia de este movimiento en el cine brasileño también se produjo a través del guionista italiano Cesare Zavattini, quien pronunció conferencias e impartió cursos.

El interés por retratar la realidad de las clases menos favorecidas, tal como se hacía en el cine neorrealista italiano, se puede apreciar en las experiencias brasileñas cinematográficas de la década de 1950. *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) presenta varias historias que ocurren durante el mismo día en Río de Janeiro, entonces capital del país. Una de las tramas se refiere a los niños que viven en los barrios pobres de la colina y sobreviven vendiendo maní tostado por las calles de la ciudad. *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) cuenta en *flashback* la trayectoria de un compositor popular oriundo del suburbio carioca. De acuerdo con Fabris (1994: 82):

De hecho, en su debut en el cine (pero, en muchos aspectos, en Rio, Zona Norte), Nelson Pereira dos Santos se valía de los postulados zavattinianos y rossellinianos —por ejemplo, la preferencia por los desheredados, de tal suerte que, en su caso, incorporaba también el tema racial; la elección de una técnica de rodaje que permitía la representación de la realidad más inmediata; el propio título de la película, que consta de tres elementos, como Roma, città aperta (Roberto Rossellini, 1945), etc.— para establecer los indicadores de cara al cine nacional.

86

cuadro

La radicalización de las posiciones políticas como consecuencia de la Guerra Fría marcó la concepción del cine (entendido como un arte comprometido en la transformación de una realidad marcada por grandes contrastes sociales) de los años 1960. Profundizando en el concepto neorrealista, los cineastas brasileños empezaron a apuntar sus cámaras hacia los sectores más pobres de la población y hacia el medio ambiente (barrio pobre, *favela*, y semiárido noreste, *sertão*), caracterizados por la miseria y el abandono por parte del Estado y la sociedad. Este ciclo temporal del cine brasileño, detenido por los rigores de la dictadura militar establecida en 1964, fue conocido como *Cinema Novo*.

Sectores progresistas de la sociedad brasileña llevaron a cabo, al inicio de la década de 1960, actividades culturales (teatro y cine) cuyos contenidos denunciaban la situación de miseria en que vivía un amplio sector de la sociedad brasileña. Además, estos artistas e intelectuales pretendían generar una “cultura nacional y popular”. Varios movimientos (como el *Movimiento de Cultura Popular de Recife*, los grupos de teatro *Arena* y *Oficina*, por ejemplo) apuntaban hacia tal objetivo, orientándose hacia la transformación de una sociedad percibida como opresiva y desigual.

Desde el punto de vista teórico y estético, el *Cinema Novo* se basó en la “Estética del hambre” propuesta por el cineasta Glauber Rocha. A excepción de la película *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Borges Miguel, Joaquim Pedro de Andrade, 1962), cuyos episodios se ambientaban en favelas cariocas, las películas de ese ciclo filmaban el noreste, la región más pobre de Brasil, afectada por la falta de lluvias y por el autoritarismo y la corrupción de las autoridades. En tal escenario se rodaron *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964) y *Deus e o Diabo na terra do sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, Glauber Rocha, 1964).

Pero con el golpe militar de 1964, y especialmente después de la censura impuesta tras la promulgación del Acta Institucional Número 5, los cinemanovistas pasaron a abordar la crisis de los intelectuales

urbanos, como en *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), adaptaron novelas para la pantalla, como *São Bernardo* (León Hirszman, 1972), y dirigieron películas históricas, como *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), algunas de ellas coproducidas o distribuidas por *Embrafilme*.

Esta empresa estatal de economía mixta, iniciativa llevada a cabo tras el golpe militar, se distinguía del modelo industrial en el hecho de velar por la promoción, la distribución y la difusión del cine brasileño, los problemas crónicos a los que se enfrentaba la producción en el país. Se enmarcaba en la ideología nacionalista de los gobiernos militares, que establecieron cuotas para el cine brasileño en las salas de exhibición. En opinión de Tunico Amancio (2000: 23), en el ámbito económico-financiero, “la entidad es el resultado de la acumulación de fondos en favor del cine brasileño, por ley, recogidos mediante el porcentaje de impuesto sobre la renta de las remesas de beneficios de las empresas internacionales”.

Embrafilme fue creada, según Amancio (2000: 23), “bajo los auspicios del Acta Institucional Número 5 (de 13/12/68), en el marco del periodo más represivo del régimen militar en Brasil”. Además del objetivo de desarrollar el cine brasileño, esta agencia estatal también controlaba el contenido de las producciones, asignando fondos a las películas históricas o basadas en la literatura nacional. En cuanto a la esfera político-administrativa, *Embrafilme* “es el resultado de una iniciativa para promocionar la película brasileña en el exterior”, afirma Amancio.

Si en la década de 1970 *Embrafilme* acumuló éxitos de taquilla —como *Dona Flor e seus dois maridos* (*Doña Flor y sus dos maridos*, Bruno Barreto, 1976), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) o las películas protagonizada por el grupo cómico Os Trapalhões—, en la década de 1980, debido a la crisis económica que llevó a una inflación descontrolada, y al proceso de democratización de la sociedad, se produjo un vacío político y económico de la entidad que culminó con su cierre durante el gobierno de Collor. Según Leite (2005), la crisis financiera afectó directamente a la producción cinematográfica del país y los déficits y recortes presupuestarios alcanzaron nivel estatal:

Embrafilme estaba en proceso de descomposición desde tiempo atrás debido a que el modelo de producción para el que se concibió se había agotado. El gobierno de Collor le dio el golpe de gracia. Sin embargo, no generó mecanismos que ocuparan su papel y actuaran adecuadamente con el fin de hacer viable la producción de películas brasileñas. El discurso oficial señaló la necesidad de un cine nacional integrado en la lógica del mercado, como postulaban las políticas neoliberales en aquel momento a la orden del día (Leite, 2005: 117-118).

Tras el fin de *Embrafilme*, la producción cinematográfica en el país cayó a los niveles más bajos. Pero a mediados de la década de 1990, con la aprobación de leyes de incentivación, como la Ley Rouanet, comenzaron a realizarse nuevas películas. El éxito de *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) marcó el inicio del llamado *Cinema da Retomada* (Cine de Reconquista), que, en opinión de Butcher (2005: 14), “marca el proceso de recuperación de la producción cinematográfica en Brasil después de una de sus crisis más graves, al comienzo de los años 1990”. Para Marson (2009: 90), “como el cine se convirtió en un buen negocio, comenzó a llamar la atención de otros dominios del audiovisual”, como la productora O2 y la principal red de televisión de Brasil, *Globo*.

El cine de *Globo Filmes*

De acuerdo con la postura neoliberal de la época, la producción cinematográfica se orientó hacia una “visión de mercado”. La creación, en 1998, de *Globo Filmes* —departamento especializado en cine perteneciente a la organización *Globo*, conglomerado de medios que incluye la red de televisión, prensa, editora de revistas, emisoras de radio, etc.— intensificó esta apuesta realizando películas que adaptaban a la gran pantalla series de televisión brasileñas —*A grande família* (Maurício Fariás, 2007) y *Os normais* (José Alvarenga Júnior, 2009)—, piezas teatrales del acervo popular como *O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) y *Divã* (José Alvarenga Jr., 2009), así como comedias y dramas urbanos —*Redentor* (Claudio Torres, 2004)—, incorporando los actores y actrices del elenco que trabajaba en series dramáticas de las cadenas de televisión.

Paralelamente al *Cinema da Retomada*, el sector de exhibición sufrió modificaciones: la mayoría de los cines de calle y de barrio cerraron sus puertas (algunos siguieron proyectando películas, pero solo pornográficas); el *homevideo* y los canales de televisión de pago alejaban al espectador de las salas; y el *multiplex* comenzó a propagarse. La clase media, sobre todo el público joven, usuario característico del cine, también había cambiado sus hábitos culturales y económicos relacionados con el acceso a la información. Según Luca (2010: 69), la “migración del consumo hacia los centros comerciales es un componente en estas transformaciones”. El cine de *Globo Filmes* se orientaba hacia ese *target*.

La estructura de las Organizaciones Globo, especialmente la cadena de televisión, ayudó a la promoción de los filmes: se generaron materiales entre bastidores mientras las películas estaban en la fase de producción y entrevistas con actores y directores que aparecían en los informativos y otros programas y, cuando se producía el lanzamiento en salas, las publicidades se insertaban en intervalos de programación. Por otra parte, las producciones mantuvieron los rasgos técnicos característicos de las emisoras, que, desde la década de 1970, establecieron una “norma de calidad” alta. Después de terminar sus carreras en el circuito exhibidor y de ser comercializadas en el consumo doméstico, las películas llegaron a la parrilla de televisión —*O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999 y 2000) y *Caramuru-a invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001)—, y fueron emitidas originalmente en forma de series. Tal camino iniciado, continúa en la actualidad.

La influencia de la televisión también se puede constatar en el aspecto formal de las películas. De acuerdo con Marson (2009: 91), con la entrada en el mercado cinematográfico de productoras especializadas en publicidad y de la Red Globo, hubo una “fusión de patrones estéticos, técnicos y del lenguaje de la televisión y de la publicidad en el *Cinema da Retomada*”. Sin embargo, en opinión de esta autora (2009: 165), la presencia de una “estética televisiva” en las películas, sobre todo en comedias, puede ser detectada por el uso de los primeros planos, por la fotografía y las interpretaciones realistas, por la vigencia de las fórmulas consagradas en las novelas, por el mayor número de escenas y cortes, y por la construcción de personajes basados en estereotipos de las telenovelas.

Pero, si por un lado películas como *Os normais* (José Alvarenga Jr., 2003), *A grande família* (Maurício Fariás, 2007) y *O Bem Amado* (Guel Arraes, 2010) se nutren de los productos de televisión (telenovelas o seriales) de la Red Globo, otras producciones de *Globo Filmes* se diferencian del estándar enumerado anteriormente. Son ejemplos de ello *Tempos de Paz* (Daniel Filho, 2009), basado en la obra teatral *Diretrizes para tempos de paz* —cuya historia transcurre al final de la II Guerra Mundial y narra el conflicto entre un autoritario jefe de inmigración y un refugiado europeo— y *Salve Geral* (Sergio Rezende, 2009), cuya trama está basada en hechos reales, los ataques a la ciudad de São Paulo, en el periodo del 12 al 16 agosto de 2006, por parte de facciones criminales del área metropolitana.

Si se analiza la *mise-en-scène* — aquí entendida desde la concepción formulada por David Bordwell (2008: 36), quien considera que “el sentido técnico de la expresión se refiere a escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje y actuación del elenco en el seno del cuadro”— de *Tempos de paz* y *Salve geral*, parece que, en principio, el número de espacios en los que se desarrollan las acciones se reduce: barco y muelle, sótanos y subterráneos; sala de recepción y despacho de aduanas, y la fachada de la comisaría. Las formas de representación realista de estos ambientes son comúnmente utilizadas por el cine comercial y por las telenovelas brasileñas. Para una reconstrucción histórica, las preocupaciones sobre la exactitud de los trajes y objetos de época es incluso mayor en todas sus fases: pre-producción, producción y post-producción —las partes del buque y el muelle fueron recreadas digitalmente para mejorar el realismo de la obra.



Principales personajes femeninos de *O Bem Amado* (Gael Arraes, 2010)

Sin embargo, en algunas escenas del filme *Tempos de paz* la precisión histórica da paso a la fantasía. La sala de interrogatorios, aunque realista, se presenta como un espacio insólito: una mesa y dos sillas en el centro, al fondo algunas estanterías con archivos y, dispersos por la habitación, objetos variados (automóviles, lámparas, jarrones, etc.) que fueron regalados por los inmigrantes a los funcionarios de aduanas como “agradecimiento”. Este entorno es el primer espacio escénico que se aleja del naturalismo cinematográfico para asumir un lenguaje teatral. La mesa en el centro de la habitación mantiene la misma topología del espacio escénico de la obra de teatro en que se basa la película. La interpretación de los actores y la iluminación intensifican aún más el aspecto teatral de la escena.

La iluminación contribuye directamente a la configuración de estos ambientes y a sus atmósferas: en algunos momentos, naturalistas, cuando se percibe solamente una luz natural o artificial; en otros, el alto contraste entre la luz y la sombra crea un ambiente sombrío y dramático —como en el momento del interrogatorio; y, sin embargo, al final, se constituye un elemento simbólico, al retomar la representación naturalista del espacio en la sala de recepción del departamento de inmigración, un espacio teatral.

En cuanto al vestuario, manteniendo la tendencia naturalista de las películas de época, sirve para indicar rasgos de los personajes, una época y determinadas características de las diferentes culturas: los inmigrantes y los brasileños, los inmigrantes más pobres y los más ricos, el poder y la sumisión. Al igual que con la puesta en escena y la iluminación, predomina en gran parte del filme la precisión histórica. Sin embargo, cuando el actor comienza a mostrarse ante su público, una pieza del vestuario, que se usa en la construcción del personaje, se transforma en vestuario teatral.

Entre el lenguaje oral y el lenguaje del teatro, *Tempos de paz* pasa del naturalismo al anti-naturalismo, de la realidad a la fantasía. A diferencia de esta película, *Salve geral* hace uso de la analogía visual al máximo nivel.



Ambientación del filme *Tempos de paz* (Daniel Filho, 2009)



El naturalismo de *Salve Geral* (Sergio Rezende, 2009) es utilizado para reconstruir la situación real

El realismo prevalece en toda la narración. El contexto en que se desarrolla la trama está basado en hechos reales: los ataques a la ciudad de São Paulo en agosto de 2006 por parte de grupos criminales.

El vestuario y escenografía, contemporáneos, mantienen un alto grado de analogía con la ropa usada en el momento y los lugares en que sucedieron algunos de los hechos: el centro y la periferia de la ciudad de São Paulo. Las representaciones de las comisarías de policía y las prisiones muestran el exceso de detenidos en lugares ambientados con mucha suciedad y poca luz, muy similares a los espacios utilizados por el poder público. Los personajes que están presos usan ropas que son comúnmente utilizadas por los reclusos.

Las escenas, que durante gran parte de la película tienen lugar durante la noche, también utilizan una iluminación naturalista, esencialmente denotativa. Se representan mediante diferentes tipos de iluminación artificial los interiores —una residencia familiar de clase media-alta, habitaciones de una casa suburbana, celdas, guardias de bandidos, etc.— y exteriores —la iluminación de las calles en el centro de la ciudad, en los suburbios o en el patio de una prisión—. La luz realista también predomina en las escenas con iluminación natural: la luz del sol y de la luna. El naturalismo de la *mise-en-scène* se justifica por los temas sociales presentes en la trama de esta producción.

Con la reanudación del cine nacional en la segunda mitad de la década de 1990, los temas sociales resurgieron en las pantallas. E incluso en 2010, la película *Cinco vezes favela - agora por nós mesmos* (Wagner Novais, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Amaral Cacau, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, 2009), co-producida por *Globo Filmes*, retomó los temas de la producción cinemanovista de casi cinco décadas atrás en el mencionado *Cinco vezes favela*. Aunque ambos filmes tienen en común el énfasis en la situación de exclusión de la población pobre de Río de Janeiro, en el primero la mirada sobre ese segmento de la sociedad es externa y vinculada a una concepción predeterminada. En el segundo, como su propio subtítulo indica, se parte de la concepción de los residentes de estas comunidades. En cuanto al eje formal, la película estrenada en 2010 muestra diferencias relativas al tono (presencia del humor), pero en su mayor parte sigue siendo una narración lineal y, desde el punto de vista estético, el realismo documental prevalece, manteniendo el estilo de la obra de 1962.

El adolescente como protagonista

La diversidad estética y temática del cine brasileño contemporáneo también está presente en las películas que retratan a los adolescentes y sus conflictos. *Sonhos roubados* (*Sueños Robados*, Sandra Werneck, 2009), por ejemplo, sigue la temática social: muestra la pobreza y la violencia a la que son sometidos tres personajes femeninos. Se pretende, por lo tanto, un registro realista. Por el contrario, *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2010) se ambienta en un pueblo del interior gaúcho afectado por el suicidio de una joven. Los sentimientos de miedo e incertidumbre propician un relato no lineal. *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2010) y *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanski, 2010) tienen un tratamiento naturalista y, aunque la acción del primero acontezca en el interior de Río Grande do Sul y el segundo en São Paulo, ambas abordan las relaciones familiares, la lealtad y la traición, el desamor y la forma de posicionarse ante un mundo hostil y excluyente.

En *As melhores coisas do mundo*, basada en la serie literaria *Mano*, de Gilberto Dimenstein y Heloisa Prieto, el personaje principal, *Hermano*, busca encontrarse a sí mismo en un nuevo mundo, tras el descubrimiento de la homosexualidad de su padre. En este contexto, la dirección de arte se apoya en una estética naturalista del vestuario, de los elementos de puesta en escena, de la escenografía y de la iluminación. El vestuario refleja la edad de los adolescentes, se integra en el ambiente y describe la personalidad de cada uno. Tales personalidades se basan en ciertos estereotipos ya presentes en el imaginario: el niño “gallina”, el hermano rebelde, el estudiante *gay*, el docente asesor. Aunque la caracterización de estos personajes sigue modelos preestablecidos, retrata, en cierta medida, la forma de vestir de estos grupos.

Muchos de estos diseños de vestuario, sobre todo el del personaje *Mano*, consisten en camisetas con gráficos que tematizan los entornos y la música. Estas formas de representación también aportan información sobre el personaje, sus valores, gustos y creencias, al tiempo que cumplen la misma función con los jóvenes en general.

Preocupados por mantener una estética naturalista en la dirección de arte, los productores evitan la homogeneidad cromática, combinando diferentes patrones en algunas escenas —como camisas de cuadros y camisetas impresas en la escena final—. Sin embargo, la preocupación por distanciarse de una composición homogénea, lo que podría ser considerado falso, hace que la representación pierda en algunos momentos su vínculo con lo “real”. En algunas escenas, los estudiantes usan uniforme escolar azul claro, y en otras, sin que exista una razón, están en la escuela sin el uniforme.

Diversos elementos del universo juvenil, incluyendo los escenográficos, se definieron a partir de los ensayos llevados a cabo por la producción con los propios actores. Estos adolescentes colaboraron indicando referencias de comportamiento, vocabulario, vestuario y elementos de puesta en escena. El interior de la escuela y el dormitorio del personaje principal se presentan como los espacios más importantes del relato —de un modo u otro, las representaciones de la escuela y las habitaciones de los jóvenes terminan siendo elementos importantes de la trama en todas las películas analizadas—.

Las localizaciones utilizadas para encarnar la escuela fueron el exterior del Colegio Archidiocesano y el interior del Lycée Pasteur francés, ambos en la ciudad de São Paulo. Las características arquitectónicas de estos espacios, que componen un entorno que no existe más allá de la dimensión fílmica, sugieren una serie de significados relacionados con la tradición y el conservadurismo que, en última instancia, contribuyen a la generación de los conflictos desarrollados por el relato: el descubrimiento

de la homosexualidad del padre de un estudiante, la homosexualidad de una estudiante; la exhibición pública de las relaciones sexuales de otra estudiante, una relación amorosa de un profesor con una alumna, el acoso y la difusión de todos esos descubrimientos a través de las redes sociales.

Como ocurre generalmente con las habitaciones de los adolescentes de la clase media, la decoración de la del personaje *Mano* permite reconocer una parte de su personalidad. Las fotografías y las ilustraciones en las paredes muestran sus creencias y valores, la preocupación por la naturaleza y el interés por la música, que también hace de fondo en varias escenas. Algunos juguetes (Lego) indican también un vínculo con la infancia, que desaparece en la escena final con la nueva decoración de la habitación. Un mural con fotos y notas, así como gráficos e ilustraciones en las paredes con trazos sueltos —que también aparecen en el logotipo de la película y la viñeta de apertura—, refuerza sus creencias y gustos. El mural y los gráficos también cumplen la función de elementos simbólicos en dos de las otras tres películas.

Las guitarras también se presentan como elementos que indican la personalidad del personaje y su madurez. Al principio de la película, en la habitación, el personaje simula el comportamiento, frente al espejo, de tocar la guitarra para una audiencia en un gran espectáculo, lo que demuestra un cierto infantilismo o el sueño juvenil de ser una estrella de la música *pop*. La supuesta actuación mimetiza la de un guitarra de rock y revela un parámetro de la relación identitaria que el género musical tiene con el personaje y, en general, con la juventud tematizada en la trama. Al final de la película, tocando para los amigos, el joven demuestra madurez y naturalidad, y el entorno también se ha transformado —en la parte inferior de las gradas donde los jóvenes se reúnen pueden verse algunos *graffitis* en la pared—. Por otra parte, se advierte cómo la guitarra es el objeto de conexión entre varias escenas que funciona como un instrumento de ocio colectivo, de conquistas amorosas, de liderazgo y de identidad.

Más ligera e ingenua que *As melhores coisas do mundo*, la película *Antes que o mundo acabe*, basada en el libro homónimo de Marcelo Carneiro da Cunha, que narra la historia de tres amigos del sur del país que viven los mismos conflictos familiares y de relaciones. El personaje principal, *Daniel*, trata de entender por qué fue abandonado por su padre al mismo tiempo que debe aprender a convivir con el drama de la traición.

En el inicio de la película se visualizan varios *collages* que evocan el universo infantil. Los juguetes, al igual que en la película anterior, también conforman el ambiente de la habitación del protagonista. Sin embargo, a diferencia del otro, las imágenes de los juguetes se retoman al final a través de fotografías enviadas por *Daniel* a su padre. Quiriendo mostrar un poco de sí mismo, el joven envía a su padre, fotógrafo, fotos de su casa, su ciudad natal, de los amigos, del mural y de los juguetes. El mural en la habitación es una vez más una señal que delimita la personalidad del personaje, sus raíces y sus valores. En él, se puede observar una vez más la preocupación ambiental.

A diferencia del filme anterior, que busca romper la uniformidad cromática y los patrones de vestuario, en *Antes de que o mundo acabe*, los personajes aparecen en la mayoría de las escenas con camisetas de color liso solo —predominan los altos contrastes en los colores primarios y secundarios (verde, rojo y azul)—. En algunos momentos aparecen rayas, pero siempre predomina lo monocromático. La hermana del personaje principal es la que exhibe un concepto diferente de vestuario, con utilería e ilustraciones que, a veces, se acercan a la fantasía. Si en *As melhores coisas do mundo* predomina la estética urbana, de la gran metrópoli (São Paulo), en *Antes que o mundo acabe* son los ambientes rurales los que predominan.

En *Sonhos Roubados*, filme inspirado en el libro *As meninas da esquina – diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes no Brasil*, de Eliane Trindade, los personajes principales (*Jéssica*, *Sabrina* y *Daiane*) conviven con la violencia de forma más dura y cruel que los personajes anteriores. Estética bastante utilizada en el cine brasileño contemporáneo —en filmes como *Cidade de Deus* (*Ciudad de Dios*, Fernando Meirelles, Katia Lund, 2002), por ejemplo—, los exteriores intentan servir como representación de la realidad del suburbio y de la favela —la historia transcurre en Ramos, en Rio de Janeiro—. De la misma forma, la selección de la banda sonora recae sobre los géneros que definen la periferia, merced a las convenciones socioculturales de identidad: *pagode*, *rap* y *funk* carioca.

En el inicio de la película, al contrario de los otros films, que presentan el universo infantil de forma lúdica e incluso poética, se muestra la favela desde una perspectiva casi periodística, meramente informativa: casas de ladrillo sin terminar; paredes sucias y agrietadas; calles sin pavimentar, redes de cables del alumbrado y telefonía e iluminación que contaminan el medio ambiente. En este entorno, aparece *Jéssica* en bicicleta. La bicicleta, a diferencia de las características recreativas o culturales de las películas anteriores, se presenta como medio de locomoción de una comunidad. La propia casa de *Jéssica* es también una tienda de bicicletas, donde su abuelo trabaja.

Los ambientes interiores, en general, están conformados por texturas ásperas, mala iluminación y colores contrastados cuyos patrones indican más falta de planificación que un estilo de decoración. Aún así, la habitación de *Daiane*, la más joven de las tres amigas, muestra elementos infantiles tales como almohadas y muñecas. En estos ambientes predominan los tonos tierra, los ladrillos y las calles de barro. Los trajes de las niñas, por el contrario, son muy coloridos y diversos, definiendo sus sueños y vanidades. La fatuidad se hace presente también en los modelos de vestuario con cortes ajustados y demasiado brillantes, y en el cuidado con el peinado y el maquillaje. El color de los sueños y de la fantasía, que aparece también en entornos como el baile *funk*, contrasta con las luces duras y dramáticas de los pasillos, las habitaciones y los bares. El “realismo”, que a veces parece estar dominando la escena, pierde fuerza en composiciones cromáticas en las que los resultados plásticos, diseñados para crear cierta atmósfera, son más importantes que la intención de aparentar realismo.

Sin ningún tipo de compromiso con la realidad, *Os famosos e os duendes da morte*, basado en el libro de Ishmael Caneppele, narra una historia fragmentada de un conflicto psicológico que confunde los sueños con la realidad. *Mr. Tambourine Man* —nombre inspirado en la música de Bob Dylan— es un adolescente que vive en el Valle de Taquari, en Rio Grande do Sul, y trata de, a través de internet, superar el tedio de su vida. Las referencias gráficas e iconográficas de la web, como en *Antes que o mundo acabe*, predominan en todo el filme. Al igual que en el otro filme gaúcho, las representaciones videográficas y el grano de la película son patentes en ciertas escenas.

Realismo y temática social son marcas del filme *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2009)



Estos contrastes de grano y saturación de colores hacen que el espectador no pueda entender en ocasiones si las imágenes se refieren a un recuerdo, a un sueño, una alucinación o a un simple video publicado en internet. El ambiente onírico también aparece en exteriores: en la oscuridad de la noche; en la iluminación excesiva; en la niebla; en el reflejo de las luces en el agua; en la tenue luz de la lejana ciudad; en la baja definición de las imágenes fotográficas y videográficas. Las sombras y brillos sugieren algunos contextos, pero no se revelan siempre. La habitación del joven es una vez más uno de los entornos principales de las acciones. Pero esta vez, la habitación es acogedora y refleja la personalidad del personaje. El clima es bucólico y tedioso. Los colores son fríos y tristes, lo que refuerza la atmósfera deprimente.

En esta película la banda sonora va modulando sus formas y busca utilizar estrategias diferentes para aportar dimensiones menos naturalistas. Lo que emerge con las canciones son las emociones y los estados psicológicos de los personajes, a diferencia de los contornos de la representación marcados en los filmes anteriores, como si los adolescentes de esta película no fueran reales o no compartieran los mismos gustos musicales de la juventud. Las canciones —lentas, acompañadas por guitarras o pocos instrumentos y cantadas en inglés— tienen letras melancólicas y se cantan de forma arrastrada por el compositor gaucho Nelo Johann. El tempo lento de las canciones y la limitada instrumentación acompañan algunos de los largos planos de la película y representan, por su atmósfera, el drama, las dudas y los desencuentros de la trama.

Consideraciones finales

Analizando parte de la producción nacional reciente, se constata que esta se rige fundamentalmente por la variedad estética y temática en la *mise-en-scène*. Sin embargo, incluso si se considera esta variedad, se observa que algunos aspectos específicamente relacionados con la estética se definen en términos de intereses comerciales. Esto se hace evidente cuando examinamos las estrategias de difusión y lanzamiento de las producciones de *Globo Filmes*.

Las películas producidas por las Organizaciones Globo también buscan la futura rentabilidad de la comercialización para su visualización en los hogares, por lo que su estética mantiene rasgos del lenguaje televisivo. Se verifica esta característica en la planificación, en el relato, en el elenco, incluso en los elementos de composición, de puesta en escena, de vestuario, iluminación, etc. La película *Tempos de paz* explora algunos elementos de la representación teatral (como, por ejemplo, la iluminación y la composición espacial) debido a su origen, pero, incluso así, retoma la estética de las telenovelas y de las comedias de situación en lo que se refiere a las preocupaciones acerca de la veracidad de la recreación histórica del vestuario y a los objetos de época. *Salve geral*, que utiliza un registro realista característico del cine contemporáneo y la televisión, es aún más fiel en la caracterización de espacios y personajes.

Los temas sociales explorados en el siglo XX, responsables de la difusión del realismo documental, influyen en gran medida la puesta en escena de las producciones actuales. Desde *Cinco vezes favela*, pasando por *Salve geral* y *Sonhos roubados*, hasta una serie de producciones nacionales —como *Cidade de Deus* o *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007)— predomina la representación realista. Sin embargo, en *Sonhos roubados* puede observarse que el realismo deja espacio en algunos momentos a experiencias plásticas orientadas más a transmitir cierta atmósfera que a presentar la escena como espejo de lo real. Esta elección estética se basa con frecuencia en el uso de ciertos estereotipos, práctica común en el lenguaje televisivo.

En producciones de estéticas naturalistas, como *Antes que o mundo acabe* y *As melhores coisas do mundo*, elementos como la puesta en escena de los interiores o el vestuario de los personajes se basan en estereotipos de grupos sociales que permiten definir creencias y valores de los mismos. A veces, sin embargo, se pueden observar experiencias estéticas innovadoras en el cine nacional, como, por ejemplo, los encuadres en que las representaciones videográficas de la computadora y de internet alteran el grano y la saturación de los colores. Cuando estos recursos son explotados en exceso, como en la película *Os famosos e os duendes da morte*, junto con estrategias narrativas contemporáneas, como el relato no lineal, la estética del filme se constituye como más innovadora.

Bibliografía

- Amancio, Tunico (2000). *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF.
- Autran, Arthur (2010). “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje”, en Meleiro, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, Vol. 3, p. 15-35.
- Bastos, Mônica Rugai (2001). *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água.
- Bordwell, David (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus.
- Butcher, Pedro (2005). *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha.
- Fabris, Mariarosaria (2003) “O Neo-realismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro”. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, n. 34, p. 73-82, abril/jun.
- (1994). *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP.
- Leit, Sidney Ferreira (2005). *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Luca, Luiz Gonzaga de (2010). “Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio”, en Meleiro, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, Vol. 3.
- Marson, Melina Izar (2009). *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, Vol. 1.

Traducción del texto original en portugués: Francisco Javier Gómez Tarín

■ Autores

Roberto Elísio dos Santos, João Batista Freitas Cardoso y Herom Vargas son profesores doctores de la Escola de Comunicação y del Programa de Pós-graduação em Comunicação de la Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), Brasil. Investigan sobre las innovaciones temáticas, narrativas y estéticas del cine brasileño contemporáneo y la relación de los films con la sociedad brasileña.

Fecha de recepción: 13/01/2013 Fecha de aceptación: 01/02/2013