



Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Ciencia Política y Gobierno

***La construcción del pueblo en el Tercer Cine: el
caso del Cinema Novo***

Autora: María Josefina Ramírez Larrosa

Legajo: 30332

Mentora de Tesis: Lisa Ubelaker

Diciembre, 2023



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Ciencia Política y Gobierno

**La construcción del *pueblo* en el Tercer Cine: el
caso del Cinema Novo**

Autora: María Josefina Ramírez Larrosa

Legajo: 30332

Mentora de Tesis: Lisa Ubelaker

Diciembre, 2023

Índice

Resumen	3
Introducción.....	4
Capítulo I: Cuestiones iniciales a una investigación.....	10
<u>I.I Estado de la cuestión.....</u>	10
a. Lo que dice la literatura previa sobre el Tercer Cine y sus componentes.....	10
b. Lo que dice la literatura previa sobre la representación del pueblo.....	13
<u>I.II Marco Teórico.....</u>	16
a. Definiciones de <i>pueblo</i>	16
b. Definición del Tercer Cine y Cinema Novo.....	19
<u>I.III Metodología</u>	20
Capítulo II: En relación a los entornos.....	24
<u>II.I El desarrollismo, la incertidumbre y la Quinta República Brasileña.....</u>	24
<u>II.II “Una cámara en mano, una idea en la cabeza”.....</u>	30
Capítulo III: Las representaciones reales.....	34
<u>III.I Una estética del hambre perpetuada por las armas: <i>Os Fuzis</i> (1964).....</u>	35
a. El deseo político de Ruy Guerra y la sinopsis de <i>Os Fuzis</i>	35
b. El abuso de autoridad y la formación religiosa como temas en el film.....	37
c. La trenza narrativa y la construcción de personajes.....	41
d. Los elementos estéticos.....	43
e. La incidencia contextual en el retrato popular, el hombre pobre como el <i>pueblo</i> ...	44
<u>III.II La represión en tiempos de dictadura: <i>Terra em Transe</i> (1967).....</u>	47
a. La retórica revolucionaria de Glauber Rocha y la trama de <i>Terra em Transe</i>	47
b. La represión como el principal objetivo temático.....	49
c. La estructura argumental como habilitador del pueblo oprimido y el desarrollo de los personajes dentro de la misma.....	52
d. El roce entre lo real y lo experimental: los componentes visuales auténticos en una tierra ficticia.....	56
e. La expresión artística de un pueblo reprimido en el auge dictatorial	56

<u>III.III ¿Un tropicalismo escapista?: Como era Gostoso o meu Francês (1971).....</u>	59
a. El lenguaje popular de Nelson Pereira dos Santos y la síntesis histórica de <i>Como era Gostoso o meu Francês</i>	60
b. La cultura y el colonialismo, dos polos de un mismo espectro temático.....	62
c. La estructura argumental.....	64
d. Los objetos audiovisuales.....	65
e. La demostración histórica de un pueblo en construcción: su representación y contexto....	66
Conclusiones.....	69
Bibliografía y filmografía	72



Universidad de
San Andrés

Resumen

El presente trabajo analiza la representación del pueblo en el Tercer Cine brasileño, conocido como el Cinema Novo, para demostrar la naturaleza flexible del concepto en base a los cambios políticos contextuales. Utilizando la definición de Guillermo O'Donnell (1988), donde define al pueblo como “(...), la subcomunidad adentro de la nación, constituida por los menos favorecidos, a los que razones de justicia sustantiva llevan a atender específicamente”, se examina como esta definición encuentra diferentes formas de exhibición en un emergente cine nacionalista, dependiendo las modificaciones coyunturales en el espacio político (p. 18). Para entender las incidencias contextuales en el reflejo del concepto, se investiga el contexto histórico en el cual se sitúa. Luego, para finalmente explicar la manera en la cual el pueblo está representado en este cine, se evalúan tres filmes, *Os Fuzis* de Ruy Guerra (1964), *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967) y *Como era Gostoso o meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971), cada uno perteneciente a una etapa distinta del Cinema Novo.



Introducción

El cine, lejos de ser un instrumento de mero entretenimiento, ha sido utilizado a lo largo de la historia como un medio comunicativo de reflejo sociocultural. Proyecta, elabora, caracteriza y ayuda a la reconstrucción semántica de los elementos sociales. De aquellos componentes retratados por el cine, se encuentra el sujeto posiblemente más distinguido de la teoría política: el pueblo. Exhibido de distintas formas y magnitudes, el pueblo es el actor político y cultural que supo reiteradas veces protagonizar obras de arte. Se volvió el centro de la expresión artística en corrientes fundamentadas como revolucionarias. Entre los movimientos ilustres sobre la representación popular se encuentra el Tercer Cine.

El Tercer Cine— movimiento de cine latinoamericano, tercermundista y revolucionario—, ocurrió durante un contexto de cambios estructurales a nivel continental. Durante la década del sesenta, América Latina se vió expuesta de forma generalizada a una ola de reestructuraciones político-democráticas que instauraron regímenes militares dictatoriales. La incidencia negativa de los gobiernos de facto sobre los propios pueblos incitaron una serie de respuestas en distinta materia, desde protestas conjuntas hasta el arte de resistencia. Adicional a la subyugación del pueblo por parte de los autoritarismos, el cine mundial estaba (obligatoriamente) adscrito a los modelos de producción de Hollywood. Esto implicaba que para que una película norteamericana tuviera éxito, debía contar con el estilo estructural, narrativo y estético típico de un film hollywoodense. Por ende, como forma de réplica cinematográfica a la doble opresión, política-popular y artística, emerge este movimiento que exhibe la experiencia colectiva.

Como teorizan por primera vez Fernando Solanas y Octavio Getino en la revista cubana *Tricontinental* en octubre de 1969, es necesario “(...) hacer del cine un arma al servicio de la liberación” (del Valle Dávila, 2021). De esa necesidad, englobando los cines nacionales emergentes, se origina el Tercer Cine¹. Pero curiosamente lo que caracteriza a este cine no es una idea conjunta de parámetros estéticos o temáticas específicas de narración, sino su naturaleza intrínsecamente política (Chanan, 2008). Es más, dentro de una dicotomía del huevo y la gallina, utilizar la definición de “Tercer Cine” para describir a este cine insurgente y revolucionario tercermundista, emergió de forma retrospectiva englobando a estos cines

¹Como su característico nombre indica, solo es posible llegar a la emancipación mediante un cine exclusivamente de corte tercermundista.

preexistentes². Los filmes del Tercer Cine constituyen un modelo de movimientos artísticos simultáneos creados para la liberación. Y esta liberación es comprendida en dos sentidos; el propósito de plantear una nueva estética de cine latinoamericano a fin de lograr resistencia a la industria estadounidense desprendiéndose una vez por todas de esa neocolonización cultural y, a su vez, despertar el propio espíritu revolucionario de los pueblos en tiempos de dictadura (Solanas y Getino, 1969).

Pero no sería correcto plantear al pueblo como un conjunto generalizado y homogéneo que trasciende territorios y temporalidades. Las vivencias reales del “pueblo” cambian en relación a los territorios y las temporalidades en la que se encuentran. Así pues, no es lo mismo la experiencia popular de un país determinado con una cultura específica en un momento histórico concreto, que aquella de su país vecino culturalmente ajeno. Por ello, la necesidad popular por autonomía e independencia de la cual hablan Solanas y Getino, se ajusta dependiendo de las experiencias comunitarias de cada conjunto cultural en períodos históricos determinados. Esto nos hace entender que la noción de pueblo, al igual que la mayoría de los conceptos estructurales de la política, es un concepto bastante flexible que varía dependiendo de los contextos sociohistóricos, hasta incluso dentro de un mismo territorio. Entonces, si su significado se encuentra bajo constante cambio en función a las fluctuaciones en su entorno, así también lo hace su representación en el arte. A pesar de ser un mismo movimiento socio-artístico, el Tercer Cine comprende dentro de sí proyecciones del pueblo diferenciadas. Cuestiones como la variación de dichas demostraciones y sus consecuencias empiezan a despertar la necesidad de un análisis.

Entonces, ¿de qué manera se encuentra representado el pueblo en el Tercer Cine? Y a partir de ello, ¿a que se debe la diferencia en las proyecciones populares? Responder estas preguntas se vuelve el objetivo del presente proyecto. Para ello se necesita abordar desde las ciencias políticas un análisis transversal de los retratos cinematográficos. Sin embargo, la amplitud de los interrogantes requiere de una restricción en términos prácticos. Existen dos maneras de ejemplificar las distintas representaciones del pueblo en el Tercer Cine. Se puede realizar por un lado un análisis comparativo espacial, es decir, comparar filmes entre dos modelos del Tercer Cine en diferentes países dentro de la misma temporalidad; o un análisis comparativo

²Esto refiere que los diferentes cines que surgieron alrededor de la misma época, luego de la Segunda Guerra Mundial, emergieron individualmente pero luego supieron ser parte del Tercer Cine. El Cinema Novo de Brasil, el Cine Imperfecto de Cuba y el Grupo Ukamau de Bolivia son ejemplos de esto.

temporal, es decir, dentro de un solo espacio comparar diferentes películas a lo largo del tiempo. En este caso particular, se realizará un análisis comparativo temporal, utilizando las representaciones divergentes del mismo pueblo a lo largo del tiempo en el Tercer Cine brasileño, conocido como el Cinema Novo. Resulta muy interesante la constante reivindicación del concepto de pueblo dentro de las distintas olas del caso en Brasil. Refinando entonces nuestra pregunta de investigación, nos cuestionamos ¿cómo está representado el pueblo en el Tercer Cine brasileño? ¿A qué se debe la diferencia en las proyecciones populares en las distintas etapas del movimiento en Brasil?

Tenemos en cuenta la hipótesis que el presente trabajo buscará testear en el desarrollo argumentativo. La representación del pueblo en el caso del Cinema Novo varía conforme dos factores: 1. la etapa del movimiento en la cual se desarrolla; y 2. su contexto. Durante la primera corriente, vemos al pueblo representado con el foco de su miserabilidad, principalmente en las experiencias poblacionales en el *sertão* brasileño. A diferencia de la fase inicial, la segunda ola del Cinema Novo propone al pueblo como un grupo heterogéneo, censurado y oprimido por la creciente institucionalización de un nuevo orden político. Dentro de la última etapa, el pueblo se desliga de su formato moderno, ya que se encuentra exhibido en su relación originaria-colonialista mediante un ímpetu de la propia prevalencia. Esta diferencia en las representaciones acuerda que los films establecen sus propios conceptos del pueblo en base a los ambientes que recrean, fijando una revisión constante en su exhibición. Las fluctuaciones en el entorno político y social modifican el foco popular y por ende así lo hace su representación real en la expresión artística.

Ahora, ¿qué pertinencia tiene la cinematografía en el campo político? La respuesta a esta pregunta se divide en tres categorías de lo más holístico a lo más particular: la visión teórica, la pragmática y la específica. La visión teórica atiende el interrogante fundamentando que la política es interdisciplinaria en sí misma. La ciencia política se desarrolla en un constante vínculo analítico entre la historia, el comportamiento humano, la sociología, la antropología y la economía, haciendo uso de estas áreas para responder preguntas o afinar propias teorías (Kaplan, 1999). Otra mirada, un tanto más histriónica, caracteriza el estudio de la política como simbiótica, ya que no puede residir aislada de otras disciplinas (Warleigh-Lack y Cini, 2009). Entonces, al ser una especialidad de por sí, interdisciplinaria, utilizar otras disciplinas para complementar perspectivas sobre conceptos dentro de ella es relevante por la mera naturaleza de la ciencia.

De manera auxiliar, la perspectiva pragmática afirma que el cine es idóneo para la política en tanto que el arte contribuye al entendimiento de conceptos políticos. Producir un análisis sobre el arte brinda una mayor comprensión sobre teorías políticas, prácticas de las mismas y desarrollos conceptuales, dado que funciona como respaldo complementario de dichas percepciones (Negash, 2004). El arte, al crear su propia verdad en base al contexto real, traduce la realidad que interpreta hacia la obra artística, generando indirectamente una retórica que refleja los límites del entorno político (Edelman, 1995). La intrínseca apología política exhibida es luego comprendida por nosotros, los individuos, con el filtro de nuestra ideología, alimentándola. Conforme a los conceptos de Edelman (1995) “(...) nosotros elegimos de los modelos proporcionados por el arte para confirmar nuestros sesgos, cambiar nuestras opiniones, centrar nuestra atención, crear coaliciones y cristalizar enemistades” (Jensen, 1997, p.609).

Por último, la visión específica sostiene que todo cine comprende dentro de sí un componente inherentemente político. Existe un mensaje subyacente en cada historia que ataca alguna temática interpelada por la política, o que en su defecto, tenga relevancia para la ciencia (Delgado Rojas, 2021). Ya sea por su descripción narrativa, o las decisiones técnicas de las herramientas filmográficas, “todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y en consecuencia, también un hecho político” (Solanas y Getino, 1973, p.125). El cine por ende, contribuye a un conocimiento político popular, sumando a las normas sociales y culturales. Un movimiento que es consciente de su propia narrativa política como lo es el Tercer Cine, establecer una relación entre ambas disciplinas no es más que legitimar su análisis. El hecho de que todo cine, acorde a su escala, sea político implica también que tiene el potencial de ser utilizado como instrumento de dominio en aras de ejercer control. El cine puede valerse como arma política: gracias a su carácter propagandístico; por su habilidad de comunicar ideologías; e incluso por su capacidad de proyectar *soft-power* (Trenzado Romero, 2000). Otros autores teorizan:

No existe un filme inocente, podríamos decir, ninguna película sin alguna incidencia política. ¿Por qué? Porque para el sistema, para la clase en el poder, hay una sola manera de velar, de completamente disfrazar de las masas cual es el origen real de la creación cinematográfica, osea, *el trabajo productivo y la relación de clases que implica*: ideología (y primero, por

supuesto, porque al nivel de la cultura de masas, todo “entretenimiento” genera conducta colectiva). (Zimmer y Leggett, 1974, p. 124)

Comprendiendo que el cine es pertinente para la política y viceversa, me atrevo a señalar la razón por la cual la realización del presente trabajo en específico es relevante. El estudio de los actores es un componente clave para el campo de la ciencia política y, entendiendo al pueblo como actor político que logra identificarse como parte de una colectividad, cualquier observación que lleve a un mejor entendimiento del mismo amplía los límites del estudio (Acuña y Chudnovsky, 2014). Investigar la influencia que tuvieron los diferentes entornos en la construcción del concepto de pueblo en el Tercer Cine brasileño, y de qué manera se desarrolla, justifica el uso de la intersectorialidad. Un análisis del Tercer Cine es también uno sobre el contexto que lo rodea, explicando así su importancia para las artes audiovisuales, la historiografía y la ciencia política.

La presente tesis se organiza con una estructura específica a modo de brindar información empírica y poder corroborar la verosimilitud de la hipótesis. En el primer capítulo se proporcionará el respaldo académico necesario para la realización de esta investigación, apuntando las diferentes corrientes literarias que explican las herramientas y objetivos del Tercer Cine. Adicionalmente, otra gama de literatura aborda la representación del pueblo dentro de otros tipos de arte, tanto el cine como la literatura. También se conceptualizan las diferentes nociones de *pueblo* para explicar la definición utilizada en este caso en particular. En el segundo capítulo se brindará un revisionismo histórico, abarcando el contexto político y artístico en el cual se desarrolló el Cinema Novo en Brasil. De esta manera podemos comprender la forma en la cual los cambiantes ámbitos generan diferentes influencias en las conductas populares y consecuentemente, en sus retratos. Sería erróneo intentar explicar la representación del pueblo sin primero saber como es el comportamiento del mismo en el ámbito real. El tercer capítulo realizará una evaluación cinematográfica en relación a cómo el pueblo está retratado dentro de los films más relevantes del Cinema Novo. La selección de filmes considera las obras de los tres directores más importantes del Tercer Cine brasileño, *Os Fuzis* de Ruy Guerra (1964), *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967) y *Como era Gostoso o meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971). Cada film pertenece a una etapa distinta del movimiento, donde el simbolismo representativo se reinventa dependiendo del contexto.

Respectivamente, la primera etapa presenta como temática general la miserabilidad, la segunda etapa critica las represiones de un gobierno militar, y la tercera etapa regresiona los componentes colonialistas para exponer el presente. A partir del análisis se podrá explicar por último lugar, la naturaleza polisémica de la definición de pueblo y como se continúa estableciendo diferentes delimitaciones de la noción dependiendo los cambios en el contexto sociopolítico. En su primera instancia, el pueblo está representado a las bases reales, como el individuo flagelado en su situación económica pero con abundancia su espiritualidad, haciendo alusión al sector del Nordeste árido en Brasil en la época de sequía. Con un cambio en el paradigma político, la mirada popular cambia hacia una perspectiva metropolitana. El objetivo ahora se vuelve representar la represión popular de un pueblo heterogéneo, obrero y oprimido. Los cambios dentro de la misma influenciaron el cambio en la representación popular, ya no es más factible una exhibición explícita del pueblo, sino se recurre mediante metáforas históricas, a un pueblo originario con sentido de lucha para su propia prevalencia.



Universidad de
San Andrés

Capítulo I: Cuestiones iniciales a una investigación

1.1 Estado de la cuestión

Los contenidos, contextos, y ambiciones del Tercer Cine no pasaron desapercibidos en los estudios literarios. Tampoco faltó el análisis académico sobre la cuestión de las representaciones sociales en las exposiciones artísticas. Por ello, la manera más íntegra de comprender las distintas representaciones del pueblo dentro del Tercer Cine brasileño, es analizando diferentes perspectivas para entender el hueco literario de donde opera la presente investigación.

a. Lo que dice la literatura previa sobre el Tercer Cine y sus componentes

En términos preliminares, Fernando Solanas y Octavio Getino (1969) plantean la necesidad, casi obligatoria, de construir un movimiento de cine— el arte de las masas por excelencia— que sea en su naturaleza, disruptivo. La consolidación de un cine latinoamericano que funcione como herramienta para la revolución era lógica si lo que se quería era lograr la descolonización cultural de los pueblos. Este requisito origina por primera vez la definición del Tercer Cine. Un estilo cinematográfico militante de los países en desarrollo, un movimiento artístico que procura desarraigarse de toda estructura imperialista. Pero esta descripción es el último eslabón de una cadena de conceptualizaciones previas que generan los autores; que exista un tercer cine implica que hay dos tipos de cine anteriores. Remasterizando el primer cine, donde se habla de un cine normativo hollywoodense de la tradición hegemónica (donde el film no es más que un espectáculo), el segundo cine se convierte en una primera alternativa, un *film d'auteur* que expresa la autenticidad del arte, una ruptura con lo estandarizado. La simple diferencia entre el segundo y el Tercer Cine, es que él mismo sabe reconocerse como un instrumento revolucionario con una conciencia radical que lucha por la liberación. El pueblo se convierte en el sujeto tácito base de toda representación.

Gracias a los antecedentes conceptuales de Paulo Emilio Sales Gomes en la primera Convención Nacional de Crítica Cinematográfica en 1960³ (sobre la mirada analítica del arte con el foco de la pobreza brasileña integrada), Glauber Rocha (1965) logra consecuentemente

³Según la temporización cronológica de “*Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil*” de Ruy Gardnier y Juliano Tosi, año 2000.

teorizar la emergencia del Cinema Novo. El cineasta, mediante un intelectualismo escénico, señala que el impulso del movimiento— y el núcleo de ese pueblo— reside en el hambre latino, en un sentido literal, donde la miseria primitiva demuestra los parámetros de la realidad brasileña. Pero este origen se limita en la medida que hay poco entendimiento sobre la lucha del subdesarrollo: no existe tal comprensión con la verdadera aflicción latina. De lo fáctico a lo artístico, el sufrimiento, la violencia y el hambre se catalogan los pilares del Cinema Novo, donde su propósito se reconoce como eventual concientizador de la sociedad sobre su propia existencia.

Adentrándonos en los análisis posteriores de los manifiestos del cine revolucionario, Moira Fradinger (2016) con su narrativa existencialista, compara el contexto actual y el contexto histórico donde emergió el Tercer Cine para entender la utilidad de los textos en la inestabilidad contemporánea. La autora explica tres factores de los manifiestos que ayudan al presente. El impulso para convertir el público espectador en actor participativo, con el fin de tomar las riendas del objetivo revolucionario original en primer lugar. Luego transformar la malaventura de la desgracia poblacional en un elemento comprensible, para lograr la metamorfosis observador-autor. Y finalmente generar un cambio normativo en la ejecución del cine latinoamericano para evitar la copia de la estructura al cine dominante.

Para demostrar las similitudes y diferencias de la propuesta de los latinoamericanismos en los movimientos del cine revolucionario, Del Sarto (2005) propone una comparación espacial entre Brasil y Argentina para estudiar los aspectos políticos, culturales y estéticos dentro de esta corriente. De manera general se encontró que el Cinema Novo y el Tercer Cine argentino comparten dos características y difieren en una. Surgen, en primer lugar, en un contexto de radicalización, transformación social y revolución política. También, ambos proponen una revisión de la identidad nacional propia para un despertar de la conciencia social. Pero las propuestas visuales en Brasil son estilo cine de autor, mientras que en Argentina el manejo del estilo documental político-social era la estética corriente.

Sintetizando un revisionismo histórico, Chanan (2008) explica el origen, la influencia del neorrealismo italiano, la verdad marxista, las contextualizaciones y las continuaciones del Nuevo Cine Latinoamericano. Aquí describe un importante factor que los demás autores evitan: lo que une a todos estos tipos de cine en un movimiento universal de diferentes países post-coloniales, no es una estética en común, sino un rechazo al cine regulatorio, el ser un

cine antiimperialista y nacionalista opositor del primer cine. Esta generalización de una identidad plural dentro del Tercer Cine latinoamericano, es no más que un producto del colonialismo. Asimismo, el autor cuestiona la idea de la constante reinención de los ideales del Tercer Cine en su disolución real y técnica en la década del ochenta (casualmente cuando se desintegraron las dictaduras militares), ¿no fue el movimiento más que un idealismo quimérico?

Entendiendo que sería erróneo alienar un movimiento artístico de origen social de su contexto político, Randal Johnson (1984) hace un desglose circunstancial del Cinema Novo mientras explica sus contradicciones. El gradual giro a la izquierda desde el varguismo populista, pasando por el desarrollismo de Kubitschek, al breve gobierno de Quadros hasta el progresismo de João Goulart— que acabó finalmente con el golpe de Estado en 1964—, politizaron la base intelectual artista de Brasil en para una concientización social y transformación cultural. Pero en la desenvoltura, las paradojas e hipocresías del nuevo cine brasileño dificultaron la verosimilitud del movimiento. Hay un sistema dual en la retórica de Glauber Rocha que plantea un choque colonizador-colonizado en lugar de la interna lucha de clase. También existe una incoherencia entre las temáticas de los films y el silente pacto de financiación entre Cinema Novo con el Estado autoritario brasileño. Incluso cae en los sistemas de distribución exclusivamente para el arte espectáculo regulatorio.

Mediante un lenguaje Bakhtiniano en la mirada filosófica, Robert Stam (2004) establece los aspectos de nueva estética migrante alternativa en el discurso cultural de América Latina mediante el (tercer) cine y la literatura. Esta nueva estética revaloriza significados negativos, en beneficio propio, con la excusa de la lucha anticolonial para el apoyo cultural de los países oprimidos⁴. La hibridez, la multiplicidad cronotópica y la razón colectiva de la redención de los residuos son las características centradas en esa reversión conceptual. En términos raciales, lo híbrido resulta siendo un indicio de lo postcolonial, donde antes se consideraba una pérdida por la mezcla étnica, ahora es una muestra de la realidad orgullosa. En la línea espacio-tiempo, hay una naturaleza palimpséstica de los textos artísticos (Stam, 2004, p.34). Por último, el reciclaje de lo imperfecto y desechable resuena en el estudio cultural; *La Hora de los Hornos* transforma material filmográfico inusable en forma documentada de expresión artística.

⁴El canibalismo de ritual, por ejemplo, concebido por períodos una ejemplificación de la barbarie creole, en la época modernista se volvió un símbolo útil anti-colonialista (Stam, 2004, p. 32)

Generando una discusión sobre la identidad cultural en la representación cinemática, Stuart Hall (1989) establece dos conceptos diferentes del término y los contrasta en el Tercer Cine caribeño. Dentro del primer concepto, esta identidad es considerada como una cultura colectiva, que se encuentra por debajo de las superficialidades individualistas, e interpela a todos los individuos que comparten un pasado general. En el núcleo de esta pluralidad están los sistemas de valores, las historias y contextos compartidos que construyen esta identificación social. El segundo aspecto se establece en un plano más realista; los puntos de identificación reconocen las mutaciones de la autoconciencia de cada individuo. De la misma manera en la cual cambian los contextos, cambian las definiciones, “la identidad cultural, en este segundo sentido, es una cuestión tanto de ‘convertirse’ como de ‘ser’” (Hall, 1989, p.70).

Este apartado no es una recopilación de nociones aleatorias ni de discusiones entre teorías que demuestran las proyecciones representativas del pueblo en el Tercer Cine. Propone, en cambio, una serie de ideas conceptuales que facilitan nuestra progresión narrativa. Descomponiendo esta serie de concepciones, en primer lugar, entendemos que el núcleo normativo de representación es sin duda, la experiencia popular colectiva. En segundo lugar, el análisis académico de los manifiestos y de las expresiones artísticas conversa sobre los supuestos interpretativos del Tercer Cine, donde las comparaciones espacio-temporales son claves para el propio entendimiento. Una revisión contextual, en tercer lugar, al cuestionar la credibilidad de movimiento, demuestra la porosidad del mismo. La difusa reflexión metafísica en la última corriente concibe una interpretación más profunda acerca de la cultura y su reflejo en el Tercer Cine demostrando su estrecha, casi indisociable, relación. En síntesis, esta primera sección explica: 1. la motivación principal del Tercer Cine; 2. la pertinencia en el análisis interno del movimiento; 3. la importancia del estudio contextual de esta corriente cinematográfica; y 4. el reflejo de componentes culturales en el Tercer Cine.

b. Lo que dice la literatura previa sobre la representación del pueblo

Ahora bien, teniendo toda esta literatura en cuenta, se explicará a continuación otra gama de literatura que trata en específico la representación popular como constructo sociocultural e histórico en el arte y su importancia.

En relación al cine y la transformación tanto de conceptos como hechos históricos, Anirudh Deshpande (2004) discute la utilidad de las películas para la representación y la revisión de la

historia. Dentro de un contexto post-literario— donde la gente tiene la capacidad y los medios para leer pero decide no hacerlo—, la búsqueda de nuevas fuentes verídicas sobre los eventos de la historia se vuelve crucial. Aquí nace la importancia de la historia visual, donde el cine toma un rol debatible. Por ello se analiza al cine en dos instancias: como una fuente verosímil de donde se interpreta a la historia, y como otra forma de historia. En primer lugar el autor discute, por el origen de la historia visual, el absurdismo por parte de los historiadores de no considerar al cine como informante confiable; sería erróneo limitar las bases de la historia en pura literatura. Respecto a la segunda corriente, se propone al cine como complementador de la disciplina, ya que tiene la capacidad de mostrar lo que la literatura no puede: emociones y sentimientos en diferentes situaciones sociales. Sin embargo, siempre se tiene en cuenta la ficcionalidad de la experiencia audiovisual, pero aún así se comprende su funcionalidad a los retratos históricos. El cine revaloriza y ayuda a la percepción de esos conceptos históricos, ayudando a la construcción de percepciones sociales.

Previo al origen del Tercer Cine en Argentina, la Generación del 60' funcionó como cine disruptivo que representaba las realidades dramatizadas. Eduardo Cartoccio (2007) debate sobre el realismo y la representación popular de dicha corriente en la época del sesenta, analizando principalmente el film *Los Inundados* (1962) de Fernando Birri. El autor propone a los sectores populares como aquellos individuos pobres y marginales⁵. Contextualmente, los filmes predecesores ejercieron la representación de los sectores populares como negativas, como un parásito social producto del peronismo derrocado. Y, a diferencia de las otras películas en la misma temporalidad donde había un constructo de los sectores populares con una pobreza romanizada, *Los Inundados* supo representar a ese sector del pueblo con un foco más realista. Es un filme que, dentro de la marginalidad, sabe tratar la temporalidad con un proceso reflexivo donde no se lo condena al pobre, ni se lo romantiza: se lo caracteriza. El retrato popular en el film es más balanceado, con su característica picaresca, permite desarrollar un concepto de la clase trabajadora como “(...) identidad popular más móvil y fluida, donde el pobre no es ni un potencial culpable-peligroso, ni una víctima pura e idealizada” (2007, p. 8).

La cuestión del retrato indígena, si bien fue controversial en muchos casos, también supo abrir debates sobre su representación. Rodríguez Velásquez (2016) analiza las estructuras políticas e

⁵Los que según los conceptos de Guillermo O'Donnell (1988) son, en su definición, el pueblo.

históricas en la representación del indígena en el cine de ficción de Venezuela en la década del 80. El autor hace un recorrido sobre el poder, la ideología, las construcciones del indigenismo en la intelectualidad y su relación con la historia para especificar la manera en la cual el indígena está representado en este cine. Analizando distintos filmes, hay dos instancias en las que se comprende el retrato. Por un lado, se especifica en términos de la producción audiovisual, dividido en tres tipos de retrato: el desarrollo naturalista donde el indígena es cosificado como parte de un paisaje; el cine de conquista militar con el avance la cultura europea sobre la originaria; y el cine de conquista religiosa del catolicismo. Por el otro, a través de estos retratos se encuentran tres elementos que se comparten en la representación del indígena. La exotividad, donde el aborigen se encuentra siempre representado como cuestión ajena no venezolana; el lenguaje, donde el silencio de la traducción indígena resonaba fuerte; y el concepto de la civilización, donde el indígena siempre era sinónimo de barbarie.

La cuestión de la representatividad sobre diferentes aspectos socioculturales dentro del cine evita ser catalogado bajo los límites de un estilo de obra artística en particular. Es por ello que Demarchi et. al (2014) investigan sobre cuestiones representativas de raza, clase, nacionalidad y cultura en el cine infantil, analizando las relaciones, los supuestos, representaciones y significados de los personajes en *El Rey León* (1994). Aquí se tienen en cuenta tanto la manera en la que se desarrollan como que proyectan los protagonistas, y qué efecto esto genera. Plantean un paralelismo entre los personajes y qué grupos étnicos estos representan. Estas representaciones muestran aquellos elementos socioculturales que son fácilmente identificables en nuestra sociedad, profundizando así este tipo de estereotipos y revalorizando dichas estructuras. Es decir, las representaciones raza, clase, nacionalidad y cultura proyectan elementos de la sociedad real y alimenta y reestructura tales conceptos, incluso hasta dentro de una película animada para niños.

El concepto del pueblo es una estructura de análisis estudiada en distintos tipos de expresiones artísticas. Desde el realismo social en el arte pictórico hasta la fotografía contemporánea, su retrato fue concebido en diferentes sociedades y mecanismos. Ya que su análisis no es ajeno a otras corrientes artísticas, Nancy Vogeley (1987) introduce el concepto del pueblo dentro de la literatura, analizando la primera novela latinoamericana *El Periquillo Sarniento* (1816). Lizardi, previo a la escritura de su novela había introducido el concepto del pueblo en su contexto periodístico, pero tuvo la oportunidad de desarrollar sus ideas sobre su representación con la creación del personaje de Pedro. Quién encaje bajo esa categoría está sujeto a estos

cambios económicos y sociales latentes de la época independentista de la América española, siempre considerando siempre al pueblo con una mirada progresista. El desarrollo trata la conciencia de clase y cultura de un criollo en la época de la independencia mexicana, donde la noción popular es un constructo de esa conciencia emergente a comienzos del siglo XIX. Se introduce al pueblo como una noción cambiante atada a su contexto.

Esta segunda ola de literatura supo englobar la idea de la representación del pueblo en sus diferentes formas, ya sean las masas populares o los pueblos indígenas, y en diferentes disciplinas artísticas como el cine y la literatura. Esto nos brinda un respaldo sobre la importancia del análisis sobre la representación popular en el arte y la manera en que esta representación construye y reconstruye ideas sobre la noción del pueblo en la vida cotidiana. Establecemos lo obvio: no hay una idea o análisis específico que responda nuestra pregunta de investigación. Por ello, esta reseña literaria funciona como un arma de doble filo, donde se contribuye a los antecedentes, pero justifica a su vez el aporte argumental. Entendiendo que el Tercer Cine fue, y sigue siendo un fenómeno extensamente investigado, este trabajo busca contribuir a su análisis con una reflexión que contextualice las profundas diferencias de representación popular que existen dentro de sí.

L.II Marco teórico

a. Definiciones de pueblo

La amplitud del término “pueblo” expone su complejidad y flexibilidad a través de múltiples disciplinas y contextualizaciones. El pueblo puede ser comprendido en un sentido cultural como los pueblos originarios; en sentido étnico-religioso como el pueblo judío; en sentido social como ciudadanos de una nación; y en sentido político como los sectores populares. En la siguiente sección se descartan las primeras definiciones y se indican específicamente a las representaciones políticas del concepto. En relación a dichas conceptualizaciones políticas de pueblo, existen más definiciones sobre su noción de las que se podrían ejemplificar. A continuación se expresan sólo las más adecuadas para esta observación.

En primer lugar, Helio Gallardo (1988) logra identificar al pueblo como un sujeto histórico bajo una mirada analítica sobre las revoluciones latinoamericanas durante el siglo XX. En esta definición, es un actor político moldeado por las experiencias revolucionarias por las que

transita. El pueblo no puede ser alejado de su delimitación social y política: quizás no es más que la denominación de la clase trabajadora; o en su defecto, cualquier clase sometida a una explotación en términos económicos que padecen del sistema social de clases.

Para brindar explicaciones integrales sobre la Nueva Canción Latinoamericana, Fabiola Velasco (2007) señala involuntariamente las definiciones del sistema popular bajo una proyección de un ideal socialista revolucionario. Al hacerlo, afirma inevitablemente una definición de pueblo circunscrita a una corriente marxista. “Así, el pueblo es solo aquella fracción de la población que se identifica ideológicamente con la revolución, lo que explica la imposibilidad de la disidencia, siempre entendida como resabio pequeñoburgués al servicio del imperialismo mundial” (Velasco, 2007, p.148). Nuevamente, la carga política que estudia el concepto no se puede dividir de su intrínseco principio social.

Haciendo un análisis del pueblo bajo referencias evitistas, Karina Savio (2006) explica que se limita a ser conceptualizado por tres aspectos. En primer lugar tiene una dimensión social en sentido de que el término refiere a sectores específicos de la sociedad. También se extiende a una proporción política en la medida que hay una asociación del pueblo como sustento del movimiento peronista (el problema de esto es que delimita esta definición de pueblo pura y exclusivamente para Argentina). La última es una medida moral, donde el pueblo es identificado como una sensación de hermandad colectiva, donde se quiere conseguir el mismo objetivo.

Desde un punto de vista antropológico, Eggers Lan (1983) define al pueblo como los individuos de un territorio que accionan colectivamente para conseguir sus metas y objetivos comunes. Algunos de estos objetivos son la satisfacción de necesidades básicas, llevar a cabo un empleo que permita el desarrollo de las aptitudes, involucrar a los individuos en la organización del país, etcétera. Los individuos poseen total libertad en relación a ser partícipes o no de esa búsqueda, lo cual convierte a esta definición en un objetivismo teórico sin necesidad de recurrir a alegorías sociopolíticas.

Para explicar la relación entre la nación, el Estado y el pueblo, Calduch (1991) define al último en base a su origen como fenómeno histórico en término de relaciones humanas. Establece tres etapas históricas de la evolución del concepto en base a otros autores. La primera define al pueblo remontando a la Revolución Francesa, como entidad jurídico-política

donde hay relación igualitaria entre ciudadanos que integran una comunidad. La segunda establece al pueblo bajo parámetros de colectividad cultural con ciertos elementos en común como el habla, el territorio, etc., desarrollada durante el romanticismo. Por último, emergida la tercera etapa con el progreso económico del siglo XIX con ideales marxistas, se fija al pueblo como masa popular de las clases trabajadoras. El autor agregaría una etapa histórica contemporánea, la corriente funcionalista que define al pueblo en bases comunicativas. Con una definición más explícita, el pueblo “(...) es aquel grupo social que ha desarrollado unos vínculos de agregación colectiva entre sus miembros como resultado de su conciencia de identidad política común y de la actuación orientada a traducirla en una entidad estatal propia o independiente” (1991, p.14). Esta definición es la conjunción de tres conceptos básicos, una organización social, una conciencia política autónoma y con capacidad de acción armada.

Sin embargo, la definición que este trabajo toma como guía funciona como conglomerado organizado de las presentes conceptualizaciones. Guillermo O'Donnell (1988) define explícitamente al *pueblo* en relación a la formación del Estado burocrático-autoritario en América Latina en la segunda mitad del siglo XX. El politólogo argentino establece dos distinciones de la emergencia conceptual de este actor político, una generalizada y otra en torno a latinoamérica. Respecto a la primera corriente, el pueblo está constituido por aquellos sujetos sociales más débiles, los ciudadanos más desfavorecidos⁶. La noción se encuentra bajo los parámetros de una jerarquía de poder, donde el Estado funciona como organizador y garantizador de las relaciones dominantes. Su emergencia está dada en términos productivos capitalistas, gracias a su estructura opresiva en relación a las clases trabajadoras. “Esto es, la subcomunidad adentro de la nación, constituida por los menos favorecidos, a los que razones de justicia sustantiva llevan a atender específicamente” (O'Donnell, 1988, p.18). En esta línea, donde el pueblo es constituido en base a la fragilidad y opresión socio-económica, dentro de América Latina las identidades colectivas se saben más del pueblo (subgrupo) que de ciudadanía (total poblacional). Como una formación estructural *bottom-up*, el pueblo logró resultar de una exclusión participativa, a una voz nacional reconocida como tal en búsqueda de justicia.⁷ En el momento que el Estado se transformó como “nacional y popular”, las masas

⁶Se interpreta por ello aquellos individuos que no son amparados por los intereses del Estado, especialmente en el contexto histórico que hace alegoría el autor: la clase obrera, los grupos de menor poder adquisitivo, los estudiantes, etcétera.

⁷Ampliando esta idea, “desde la imagen de Getulio Vargas como *pai do povo*, hasta el discurso más movilizad de Eva Perón estaban allí “los pobres”, haciendo pueblo y miembros de la nación en el entrecruzamiento de las interpelaciones que así los definían con un movimiento más amplio apuntado a liquidar el Estado oligárquico” (O'Donnell, 1988, p.23).

silenciosas se convirtieron en populares. Sintetizando, el pueblo es entonces un actor endeble que surge a partir del mecanismo en donde haya una relación de dominación y subordinación clasista.

Parece que en los estudios políticos el pueblo va a tener una implicancia ligada a una miserabilidad de clase. Pero curiosamente no es un término subjetivo que emergió en la época postmoderna como argumentan algunos teóricos (osea, la noción de pueblo como conglomerado popular que surgió históricamente luego de las reestructuraciones económicas a partir del siglo XIX con las ideas insurgentes del marxismo). Sin embargo, el pueblo como noción directamente relacionada con el sector carente y marginado, remonta a las primeras civilizaciones clásicas. En el seno de la vida política de la República romana resuenan las palabras “*Senatus PopulusQue Romanus*”. El Senado y el pueblo Romano, dos instituciones políticas que legitimaban el poder del Estado romano (Beard, 2015). En el desarrollo de esta estructura, existe mecanismo de los *optimates*, defensores de la clase alta que se oponían a la redistribución de la propiedad versus los *populares*, los líderes de los ciudadanos Romanos no aristocráticos (Ryan, 2012, p.115). Entonces, el sentido que en la modernidad, el término ‘popular’ haga alegoría a los inicios democráticos puestos en práctica a una corriente de conciencia social, demuestra la antigüedad del término y justifica la subjetividad del concepto.

b. Definición del Tercer Cine y Cinema Novo

En relación a lo que constituye el Tercer Cine, establecemos la definición bajo los conceptos de Fernando Solanas y Octavio Getino (1969). La relación simbiótica del descontento social y la opresión estatal crecían correlacionadas linealmente. Dictaduras militares, amistades con los imperios y relaciones económicas dudosas despertaron la curiosidad de los artistas para demandar un freno. Cómo estipulado anteriormente, el primer (y principal) objetivo buscaba la descolonización cultural-económica, la militancia e independencia del cine mundial no imperialista, rompiendo con los esquemas normativos previos (Chanan, 2008). El segundo objetivo tiene una dimensión binaria; oponerse tanto a las represiones del sistema cinematográfico hollywoodense, como a las represiones dictatoriales de Latinoamérica (Solanas y Getino, 1969). Dentro de esta corriente cinematográfica se encuentran subgrupos correspondientes a cada país con sus propios lemas estéticos y temáticos, como el grupo Cine Liberación en Argentina, el Cinema Novo en Brasil, el Cine Imperfecto en Cuba, el Grupo Ukamau de Bolivia, el Tercer Cine chileno, entre otros (del Valle-Dávila, 2021).

La corriente en Brasil llamada Cinema Novo se construye bajo los cimientos de una estética del hambre. Los directores contribuyentes escenificaban, en contra de la voluntad del espectador promedio, interpretaciones de la miseria social, la culpabilidad de clase, e incluso el exotismo brasileño. Mediante una estética de film dramático, este conjunto de cineastas aspiraba a demostrar la verdad social de la época condenando— aunque, paradójicamente romantizando— la propia miserabilidad, creando a su vez un propio lenguaje filmico nacional (Paranaguá, 1986). Glauber Rocha (1965) establece la originalidad del Cinema Novo en el retrato del hambre, donde la miseria es la moneda corriente dentro de la sociedad brasileña. Se intenta generar una conciencia sobre la existencia misma al propio pueblo (Rocha, 1965). En un contexto donde la turbulencia política genera desestabilidad colectiva, las realidades van moldeando las representaciones artísticas en el transcurso del tiempo. Gracias a esta constante transformación, esta categoría comprende tres fases dentro de su desarrollo: la primera fase orientaba sus obras en torno a la vida del campesino pobre en el Nordeste de Brasil a fines de 1950 hasta el golpe militar de 1964; la segunda etapa transcurrió durante el período de gobierno militar de Humberto de Alencar Castelo Branco y de Artur da Costa e Silva, expresando el descontento popular con el gobierno militar de 1964 hacia fines de la misma década; y la tercera y última fase proyectaba la influencia del tropicalismo y extravagancia en la sociedad brasileña durante la época más represiva de la dictadura, de 1968 hasta la disolución del movimiento en 1972 aproximadamente (de Souza Costa et. al, 2011).

I.III Metodología

Como hemos visto anteriormente, el Tercer Cine tenía como objetivo lograr la emancipación cultural que se obtiene a través de las normas de producción de Hollywood, desenvolviéndose en contextos de máxima represión sociopolítica y revoluciones sociales. En Brasil, el Tercer Cine se desarrolló en forma de una corriente que en búsqueda de lenguaje y métodos propios, con el nombre de Cinema Novo. Este trabajo, tomando una investigación de tipo cualitativa con método comparado *within-case*, analizará el cine de esta industria para comprender los retratos diferenciados de su pueblo en distintos períodos históricos continuos. Se expondrá el contexto histórico y político en los cuales se desarrollan los filmes, de manera tal que se comprenda que la representación del pueblo está fuertemente ligada a su real comportamiento en el ambiente empírico.

Existe una consideración a tener en cuenta previo a la especificación de los métodos de análisis filmico. En términos generales, Germaine Dulac llama ‘vanguardia’ a cualquier película cuya técnica rompa con los métodos tradicionales de producción audiovisual en pos de encontrar una nueva manera de expresar emociones (de Valk y Arnold, 2013). Si tomamos esta consideración y la aplicamos a la construcción discursiva y estructural, el Tercer Cine brasileño puede ser considerado como una vanguardia cinematográfica. Quizás no en el estilo que especifica la historia del cine, osea el *avant-garde* europeo del cual en gran parte se inspiran directores como Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, sino en el sentido más definitorio del concepto. Son corrientes que tienen como objetivo principal desarraigarse del cine normativo e incluso también del cine de autor vanguardista europeo, pero con una herramienta que los impulsa a considerarse aún más transgresores: el deseo de liberación.

Al comprender a este cine como vanguardia, entendemos pues que los métodos de análisis para examinar elementos dentro de él, no serán los mismos utilizados para investigar al cine tradicional o al cine clásico [gracias a las diferencias estéticas y formales que existen entre ambos tipos] (de Valk y Arnold, 2013). Para llevar a cabo entonces la interpretación de los filmes independientes y autónomos, se utilizará como guía los parámetros analíticos que exponen de Jacques Aumont y Michel Marie en *Análisis del film* (1988), o en su idioma original *L'analyse des films*⁸. Pero, ¿cómo analizamos al pueblo en el display de un film? Los autores consideran que no existe una forma única y globalizada para realizar un análisis filmico, por ello se utilizarán distintas partes de su teoría para encontrar los elementos que mejor comunican la representación del pueblo según los ejemplos dados. Se tomarán en consideración tres alcances de análisis específicos dentro de su hipótesis, siempre en relación al arco narrativo de los personajes.

El primer alcance con el foco de análisis en el film como relato, se basa en la trama de la película, en específico sus temas y contenidos. Se hará el estudio en base a los personajes y sus realidades, ya que ellos son la representación que encarna el pueblo. Un análisis temático permite realizar comparaciones programadas entre el argumento y lo que éste intenta reflejar,

⁸Los criterios que los autores eligen para teorizar el proceso de análisis filmográfico entienden en mayor medida, los trabajos del cine histórico, clásico y de vanguardia que son pertinentes para la presente investigación. Llevan a cabo una estructura adecuada para la interpretación semántica de los elementos. “Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significados sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un afecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)” (Aumont y Marie, 1988, p. 18).

por ejemplo, el cine y las construcciones socioculturales en un cine político, o el cine y la visibilidad transgénero en un cine *queer*. El análisis de temas permite ver la relación comparativa entre el Tercer Cine y elementos de representación popular. Vale la pena señalar que los temas a resaltar serán aquellos que moldeen el esquema dentro de la definición de pueblo. El segundo enfoque, también en torno a el análisis en el film como relato, se centra en realizar un análisis estructural de la historia. Sin detenernos sobre los aspectos semánticos y del lenguaje, nos concentramos en la presentación de las estructuras del relato, de la historia contada, de la construcción de personajes, de sus objetivos y sus motivos. Nos centraremos en los mecanismos argumentativos y temáticos de estos filmes. ¿Cuáles son los esquemas del argumento? ¿Cuál es la estructura de la historia que estos cineastas pretenden contar? Se tratará de responder estos interrogantes pero, siempre en relación a la presentación de los personajes, con sus luchas y motivaciones, considerando a ver si presentan similitudes con las luchas y motivaciones del pueblo real. La tercera y última dimensión investiga los elementos de la imagen dentro del espacio narrativo. Si bien los autores mencionan este esquema en la relación entre figuración, representatividad y espectador, en este caso se simplifica. Se utilizarán los “valores plásticos e icónicos” de la imagen para describir el desenvolvimiento de los personajes y los acontecimientos que los mismos contemplan. Nos centraremos específicamente en el espectro espacio-tiempo donde ocurren los hechos en los cuales los personajes desarrollan su arco personal. Entender la presentación de su espacialidad permite comprender la totalidad de la realidad de nuestros personajes.

En suma, el análisis se centra principalmente en los elementos más acordes de un film a la hora de llevar a cabo esta investigación: el tema, la estructura argumentativa, y el espacio visual. Estos tres enfoques permiten dilucidar la construcción de los personajes, pues estos son los que representan al pueblo. Por ende, y como fue establecido, el marco metodológico de la presente investigación no va a tratar de un conglomerado general sobre todos los componentes de una película, pues los elementos que podrían ser examinados son muchos. Es decir, no se va a realizar un análisis formal en su estructura técnica con las decisiones de montaje, edición, o planos electos, o movimientos de cámara. Este análisis sobrepasa la grandeza de la teorización semiótica, donde los símbolos y el significante y significado. Se analiza en su conjunto, con las herramientas argumentativas, narrativas y estructurales para señalar la representación de pueblo.

Los tres films seleccionados son de importancia notoria para el movimiento en su conjunto, habiendo tenido reconocimiento en la esfera internacional en el momento de su exhibición. Corresponden a un periodo del Cinema Novo distinto, cronológicamente investigadas en base a su período histórico, *Os Fuzis* de Ruy Guerra (1964), *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967) y *Como era Gostoso o meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971). Por último, se contemplarán también una serie de interrogantes en cada film para la mejor comprensión del pueblo. ¿Qué dificultades tienen? ¿Cuáles son las problemáticas y los motivos que los llevan a actuar de determinada forma? ¿Qué atributos se pueden dilucidar en las historias populares colectivas? ¿Las ilustraciones son proyecciones de un pueblo individual o común? ¿En qué medida estos desarrollos populares son un reflejo de la historia?



Universidad de
San Andrés

Capítulo II: En relación a los entornos

El historial originario del Tercer Cine se caracteriza por su función englobante de los movimientos emergentes en la América Latina moderna. Desde Cuba hasta Chile, la construcción de un nuevo lenguaje cinematográfico nacional se volvía la meta principal de aquellos creadores de cine con intenciones revolucionarias. Paralelamente, los ascendentes Estados burocrático-autoritarios intentaron establecer una reestructuración social y económica, resultando en una relación coercitiva entre el Estado y el pueblo (O'Donnell, 1988). Sin pasar desapercibida, esta coyuntura alimentó al surgimiento de este nuevo lenguaje cinematográfico, condicionando a los retratos en base al contexto en el cual se desarrollan. Sería equívoco no contemplar las condiciones en las cuales surgieron esta corriente para la explicación de sus interpretaciones. Existe una relación directa e interdependiente, entre el Tercer Cine y el entorno político que abarca. La descripción del pueblo entonces, está ligada en términos discursivos a sus hechos reales. Si las experiencias populares son moldeadas por los eventos históricos que transitan, así también son aquellas interpretaciones de dichas experiencias. Por ello, realizar un análisis circunstancial de este cine incipiente y su entorno, es vital para la comprensión conceptual del pueblo. Es decir, para entender porque el pueblo está retratado de cierta forma o de otra, se tiene que referir al marco político-social que recorre.

El presente capítulo abordará brevemente el contexto temporal, tanto político como artístico, del surgimiento del Tercer Cine en Brasil. Se hará una revisión desde la presidencia de Juscelino Kubitschek, hasta el tercer gobernante de la dictadura militar, Emílio Garrastazu Médici, contemplando los períodos 1956-1974. Análogamente se considerarán los orígenes y las características del Cinema Novo en el mismo período.

II.I El desarrollismo, la incertidumbre y la Quinta República Brasileña

La adopción y desarrollo del (nuevo) cine nacional brasilero no nació a partir del auge de los problemas dictatoriales. Su pie histórico comenzó de manera experimental a mitad de la década del 50, pero no fue hasta 1962 con *Barravento* de Glauber Rocha que terminó por establecerse una estética específica que caracterizaría después al Cinema Novo. Pero desde el comienzo de esta nueva manera de hacer cine, surgieron experiencias contextuales radicales que iban remodelando el discurso y la proyección del movimiento.

En los primeros días de 1956, Juscelino Kubitschek asumió la presidencia de Brasil luego del sorpresivo suicidio de Getúlio Vargas. El Partido Social-Democrático logró ganar la presidencia con Kubitschek al mando gracias a una serie de factores combinados, como la división de la oposición de manera estratégica, la prohibición del Partido Comunista y también la limitación de la participación electoral⁹ (Skidmore, 1999). Gracias al sistema heterodoxo de votación de la época, donde se podía elegir los cargos ejecutivos de manera independiente, el *Partido Trabalhista Brasileiro*— el varguismo obrero— contó con la vicepresidencia a cargo de João Goulart (Zicari, 2021). Siendo ambos partidos de corte varguista, se encontraban frente a un campo minado: ante cualquier error, las fuerzas armadas anti-vargas estarían en alerta.

El impulso desarrollista centrista de Kubitschek, sumado al populismo varguista de Goulart, contaron con la ayuda de la izquierda, de las masas sindicales e incluso el apoyo parcial de militares nacionalistas, lo cual resultó en una gobernación más despejada institucionalmente (Zicari, 2021). La suba del salario mínimo, el desarrollo de la industria en sectores vulnerables promovido por el Plan de Metas (donde el objetivo era estimular la relación entre el sector privado y el Estado para agilizar la industrialización e infraestructura), la construcción de Brasilia en 1960, el déficit y la alta inflación formaron parte del péndulo administrativo del gobierno expansionista (Skidmore, 1999).

Los diferentes grupos sociales compartían relaciones ambiguas con el gobierno. En principio, tanto los empresarios industriales como el sector obrero respaldaron las medidas desarrollistas (Zicari, 2021). Gracias a las subas salariales y la integración de estos grupos a la agenda estatal, la base sindical (a pesar de no estar desarrollada) y el sector obrero apoyaron considerablemente la gestión de Kubitschek¹⁰. El sector rural en cambio, constituía la oposición en términos productivos. Las movilizaciones sociales de origen agrario, venían en forma de “marchas de producción”. Su prohibición y represión militar fue inminente (Zicari, 2021).

⁹Solo el 10% de la población brasileña poseía la libertad de la participación electoral (Zicari, 2021).

¹⁰La *Confederação Operária Brasileira* (COB) se encontraba en un hiato indefinido, y el *Comando Geral dos Trabalhadores* (CGT) todavía no existía (Zicari, 2021).

Para 1961, con su mandato presidencial cumplido, Kubitschek deja un legado macroeconómico en mal estado. Las reservas estaban casi agotadas, existía una inflación estrafalaria y el índice de pobreza rondaba el 51,6% de la población, de los cuales 19,6% se encontraban bajo el indicador de indigencia (Piñera, 1978). Frente a la crisis económica emergente, Jânio Quadros asume la presidencia el 31 de enero de 1961, en lo que Skidmore (1967) caracteriza, un “interludio agonizante” (p. 187). Su breve gobierno se calificó por su economía sobria y un tire y afloje en relaciones con Estados Unidos y países del bloque comunista, más una relación de distanciamiento con el Congreso y simpatía con las fuerzas armadas (del Prione y Venancio, 2010; Correa Weffort 1979). Más como el populismo argentino, Quadros logró ser de derecha y tener el apoyo de las masas (del Prione y Venancio, 2010). Sorpresivamente renuncia luego de poco más de un semestre en su cargo en un intento fallido de estrategia.

Tras la renuncia de Quadros, con una Brasil dividida, una incertidumbre creciente y contra la voluntad de sus detractores (mayormente la clase media-alta, los militares y la derecha) asume el cargo de ejecutivo el vicepresidente João Goulart en septiembre de 1961. Sus tendencias de izquierda no fueron de agrado para las fuerzas armadas. Por ello, el panorama se encontraba restringido y Goulart debería gobernar bajo un sistema parlamentario dictaminado por enmienda constitucional¹¹ (Skidmore, 1999).

La creciente discrepancia pública con su gestión promovió la movilización social, convirtiéndose en *habitué* de la rutina brasileña. Brasil sufrió la mayor cantidad de huelgas urbanas en su historia con Goulart al poder, tanto a favor como en contra de su administración (Pereira Loureiro, 2016). En el transcurso de su mandato, el clima social se tensaba por la situación económica. Los paros de trabajadores alcanzaron su auge en 1963: era imprescindible el aumento salarial y las mejoras en las condiciones de trabajo (Macías, 2015). También aumentaron las huelgas solidarias (en volúmen y cantidad) a nivel nacional y municipal, por la suba del costo de vida que afectaba mayormente a los sectores más vulnerables del país. Pero los reclamos no eran estrictamente de base popular. Luego de la

¹¹Sin embargo, este sistema parlamentarista no duraría mucho. Gracias al apoyo sindical, que convocó huelgas exigiendo al Congreso un plebiscito que restituya el régimen presidencial, João Goulart gozó a principios de 1963 de sus derechos presidenciales completos (Macías, 2015).

falla del *Plano Trienal*¹² y la implementación de las reformas de base¹³, la clase media-alta, los terratenientes, los altos empresarios y las fuerzas armadas crecían en hostilidad hacia el gobierno iniciando así manifestaciones burguesas.

En vísperas de su destitución por un gobierno de facto, en marzo de 1964 al dictar públicamente la expropiación de refinerías petroleras privadas y de tierras que rodeaban ferrocarriles, rutas, ríos y represas, João Goulart soltó la gota que rebalsó el vaso de los opositores (Kerber, 2016). La *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* surgió como respuesta directa de la oposición burguesa (y sorprendentemente, trabajadores no afiliados a los sindicatos) por las reformas de base ya en práctica¹⁴. Era el pie que los militares necesitaban para finalmente tomar el poder (Souza Mendes, 2004).

El 1 de abril de 1964 “Jango” Goulart fue destituido como presidente por un golpe de Estado. A partir de ese momento, existían dos metas principales que los militares se proponían conseguir mediante un Estado burocrático-autoritario: defender las instituciones militares para prevenir el avance del comunismo, y restablecer el orden legal (Skidmore, 1989). Luego que el presidente exiliado lograra encontrar camino hacia Uruguay, Humberto de Alencar Castelo Branco fue elegido por los participantes del Comando como nuevo presidente de la nación, asumiendo el poder el 15 de abril de 1964. Durante el primer año de su mandato, entre los procesos que caracterizaban a su régimen se destacaron el económico y el social. Para comenzar con un plan de equilibrio económico y poder atacar la inflación que acechaba la realidad del país hace décadas, se realizaron una serie de medidas que obtendrían diferentes reacciones del público: la reducción gradual del déficit público, la contratación del crédito privado y la estabilización de las tasas salariales (Skidmore, 1989). En términos sociales,

¹²Celso Furtado al implementar el *Plano Trienal* (de 1963 a 1965) concebía la idea de reducir la inflación y el déficit de la balanza de pagos mediante la devaluación de la moneda y las limitaciones en las importaciones (Pereira Loureiro, 2016).

¹³Las reformas de base, como su nombre lo indica, consistían de una serie de medidas de cambio para desarrollar los déficits del país. Entre ellas se encontraban la reforma bancaria, la reforma electoral, la reforma tributaria, la reforma del capital extranjero, la reforma administrativa, la reforma universitaria, la reforma urbana y la más importante de todas, la reforma agraria (Bercovici, 2014). Estos programas enemistaron crecientemente a los conservadores, la élite industrial y a la clase burguesa. Entre la reforma agraria, que contaba con expropiación de tierras rurales en manos de privados; la reforma tributaria con impuesto a las empresas multinacionales con sedes en Brasil; la reforma bancaria que proponía un cambio de la conducción del capital depositado a corde el interés popular y no en favor de accionistas o entidades empresariales; y la reforma electoral que incorporó al padrón el voto analfabeto (el cual estaba prohibido hasta ese entonces y comprendía un gran sector de la población, especialmente en el *sertão*), se palpaba la cercanía del golpe de Estado (Bercovici, 2014; Macías, 2015).

¹⁴La *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* fue una serie de manifestaciones convocadas desde el 19 de marzo de 1964 hasta junio de ese año, en contra del avance socialista de Jango Goulart sobre la propiedad privada y demás medidas progresistas. También se sumó la *Revolta dos Marinheiros* a la ola de movilizaciones sociales que desencadenarían el golpe de Estado tan solo semanas más tarde.

durante la *Operação Limpeza*— combatir antes de que las masas se movilicen—, Castelo Branco cometió persecuciones a integrantes de diferentes organizaciones estudiantiles, religiosas y sindicales, así como también participantes partidos políticos de izquierda y los así llamados militares ‘rebeldes’ pro-izquierda (p. 23). Asimismo, luego de la dictaminación de la Ley 4.330, donde se obliga a los trabajadores a seguir una serie de procesos burocráticos en caso de querer manifestar (haciendo las huelgas prácticamente ilegales), sumado a la reducción de los salarios, la facilitación de despidos, y la intervención administrativa de los sindicatos donde los empleadores tomaban más control sobre sus trabajadores, la atmósfera social se tensaba con el transcurso del tiempo (Fontes y Corrêa, 2018).

Su intento por institucionalizar el régimen militar quedaría en vista con la proclamación de los Actos Institucionales que acompañaban a la Constitución, donde se le otorgaba poder discrecional al ejecutivo en cargo (Poppino, 1971). Con el Segundo Acto Institucional de 1965 se prohíben las actividades de los congresistas, así como también la de partidos políticos y la imposibilidad civil de elecciones para cargos presidenciales (Skidmore, 1989). El Tercer Acto Institucional en 1966 imposibilita a los ciudadanos de tener cualquier participación electoral incluso para cargos locales. Allí se dio a conocer el ahogo dictatorial que vendría con el golpe de Estado aquel abril de 1964¹⁵ (p.49). Ya para el Cuarto Acto Institucional del mismo año, donde se dictamina la reformar la Constitución Nacional, se pavimenta el camino con un régimen indudablemente institucionalizado. Castelo Branco habría logrado su objetivo en sus tres años en el poder.

El mariscal Artur da Costa e Silva reemplaza a Castelo Branco en su cargo el 15 de marzo de 1967 después de una elección indirecta y a pesar de contrarias ideas dentro del régimen militar. Con un legado notablemente favorable, Brasil conocería una mejora económica hacia fines de la década del sesenta: aumentó (levemente) el PBI y la producción de agricultura; creció la industria y la exportación de manufactura; hubo un boom urbano con la construcción de viviendas; y se dio una efectivización de la balanza de pagos (Skidmore, 1989). El *Programa Estratégico de Desenvolvimento* definió la política económica de su gobierno y propulsó posteriormente el milagro económico brasileño (Bachiller Cabria, 2012). Así como aumentaba el progreso económico, se agravaba paralelamente la represión civil. En 1968

¹⁵Y donde, consiguientemente se creó un supuesto sistema bipartidista con el partido oficialista *Aliança Renovadora Nacional* (ARENA), y el partido (falsamente) opositor, el *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB).

había huelgas en las grandes ciudades donde miles de empleados de Contagem y Osasco exigían desarrollo laboral. Crecieron las protestas estudiantiles en Río de Janeiro y Brasilia, con respectivas represiones y persecuciones (Skidmore, 1989). Casi como una fórmula positivamente correlacionada, donde a mayor protesta mayor represión, y a mayor represión mayor lucha, en el medio del bullicio civil se armaron las luchas radicales. Se fortalecieron (aunque aún se encontraban precoces) los movimientos guerrilleros de izquierda, tanto rurales como urbanos, entre ellos la *Ação Libertadora Nacional* (ALN) fundada por un ex miembro del Partido Comunista de Brasil, el *Comando de Libertação Nacional* (COLINA) y la *Vanguarda Armada Revolucionária Palmarensis* (VAR Palmarensis). Las guerrillas primero comenzaron a montarse con robos de bancos para financiar sus actividades. Ya consolidados, operaron con secuestros de figuras diplomáticas, debutando con el embajador de Estados Unidos Burke Elbrick. Se pedía la liberación de prisioneros guerrilleros a cambio de su libertad. Cuando el gobierno accedió, se desencadenó de ahí en más un sistema de secuestros y negociaciones (Skidmore, 1999).

Con da Costa e Silva al poder se puso en práctica el Quinto Acto Institucional. Decretado a fines de 1968¹⁶, se le otorgaba la potestad al presidente de Brasil a ordenar el receso del Congreso Nacional dentro y fuera del estado de sitio. A partir de este momento cambia totalmente la arena política de la dictadura, volviéndose cada vez más rígida. Con el plan de endurecer al régimen en marcha, se degeneraron las relaciones entre el pueblo y el gobierno, y aumentó la oposición armada en manos de los civiles. Para 1969, un infortunio accidente cerebrovascular impidió la continuación de su mandato y fue sustituido temporalmente por una junta militar. El general Emílio Garrastazu Médici tomaría el poder el 30 de octubre de ese año, dando apertura a los años de plomo en Brasil (Carvalho, 2020).

En un panorama donde crecía la incertidumbre de la supuesta estabilidad del país, llega el boom económico para socavar las dudas. Gracias a los incentivos previos, y un ajuste en las medidas, se dio el milagro económico brasileño. A diferencia de los demás gobiernos militares en América del Sur, las medidas económicas se centraron en la industrialización interna del país. 1969 fue un buen año en relación al parámetro tradicional macroeconómico, con un aumento del PBI y una balanza de pagos equilibrada (Skidmore, 1989). A partir de la década del setenta, el crecimiento continuaba a casi el once por ciento anual. También había

¹⁶El AI-5 surgió luego de que los militares hayan quedado expuestos por Márcio Moreira Alves y respaldado por el Congreso Nacional, de sus triquiñuelas de persecución y tortura civil (Skidmore, 1989).

una política de préstamo para cubrir déficits (en lugar de emisión monetaria para contener, e incluso reducir, la inflación), una continuación en los proyectos de urbanización y un apogeo en el comercio exterior, incrementando las exportaciones de manera extravagante en un 89.80% de 1969 a 1973¹⁷ (Skidmore, 1989).

A nivel sociopolítico, con el AI-5 en plena vigencia y un Congreso inhabilitado, las restricciones sociales eran cada vez más fuertes. La oposición se reducía. Crecieron las censuras hacia periódicos y expresiones artísticas, aumentando así el control de la opinión pública. Las guerrillas entraron en una repentina disolución debido a la represión del régimen y su debilidad institucional. Los grupos guerrilleros brasileños no disponían de una suficiente fuerza interna a estándares latinoamericanos: a diferencia de los Montoneros en Argentina o los Tupamaros en Uruguay, tanto COLINA como la ALN no se encontraban involucrados en la rutina política (Skidmore, 1989). El mandato de Médici terminó el 15 de marzo de 1974. Con otros once años de dictadura por delante, Brasil quedaría ante un pueblo agravado y una realidad económica presuntamente expandida.

II.II “Una cámara en mano, una idea en la cabeza”

Estos casi veinte años de historia impactaron la construcción del lenguaje artístico en diversas maneras. Los desbalances políticos, económicos y sociales desorientaron y reconstruyeron el foco representativo en la evolución cinematográfica. Estos cambios estructurales se tradujeron en modificaciones dentro de las creaciones creativas, pues basta con comparar la ilustración discursiva de la sociedad en *Río, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos en 1955, a *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade en 1969¹⁸. Caracterizado por Glauber Rocha (1965) como un cine expresión de miseria, el Cinema Novo es comprendido en su surgimiento en una estética del hambre, “nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido” (p.53). Pero este hambre que se retrata puede ser interpretado dependiendo el contexto: el hambre como el

¹⁷Más específicamente, Skidmore (1989) establece que “la reserva de divisas extranjeras de Brasil aumentaron de \$656 millones en 1969 a \$6,417 mil millones en 1973” (p.139).

¹⁸Donde respectivamente se expone de manera primeriza el calor, la miseria, la inocencia de unos niños vendedores de maníes, a luego una fantasía satírica donde el protagonista negro en sus aventuras se transforma en un hombre blanco. Optan por demostrar las realidades de su propio entorno temporal: la pobreza y el racismo (que no quiere decir que sean mutuamente exclusivas, sino demuestra que las prioridades en los contextos varían).

deseo de comer, el hambre como el anhelo de la democracia, o el hambre como las ganas por libertad artística.

El nuevo cine brasileño le debe su origen en gran parte a la industria que propone rectificar. Junto a la época dorada del cine brasileño a principios del siglo XX, donde la creciente industria nacional era más interesante para la audiencia que los propios productos importados, y la consolidación de las distintas productoras de cine, se instauraron las bases institucionales del cine en Brasil (Conde, 2007). El surgimiento de las *chanchadas* en la década del 30 inició un patrón de producción diferenciado de las clásicas imitaciones de Hollywood. Con un estilo carnavalesco característico de la cultura carioca del Brasil, estas comedias musicales de estilo parodia prevalecieron por más de 20 años (Vieira y Stam, 1985). Concebían una manera de exponer la realidad mediante el humor hipérbolo, pero a la vez con un discurso político y una presentación de protagonistas marginales y reales.

El disgusto por estos filmes comerciales groseramente paródicos, y el estímulo por una nueva discursiva en el espacio cinematográfico brasileño que se separe de los parámetros americanos y trate de manera seria los problemas reales de la sociedad, bastó para fomentar al Cinema Novo (Vieira y Stam, 1985). En un contexto de reforma y lucha por un cine nacionalista, el movimiento en Brasil se plantó como el sumo rechazo al cine industrial de espectáculo, sin caer en el populismo artístico¹⁹ (Rocha, 1980). El retrato de las realidades populares fue heterogéneo, por ello se comprenden tres grandes períodos que constituyeron la historia del Cinema Novo, la primera etapa de 1960 a 1964, el segundo período de 1964 a 1968, y la última fase de 1968 a 1972 (Johnson, 1984). Estas tres etapas constituyen representaciones populares diferenciadas, acorde a su propia contextualidad social y política. Sin embargo, la emergencia del Cinema Novo no podría haber sido posible sin una fase preliminar. Este pre-período que comienza en 1955 inicia el desenvolvimiento de este nuevo estilo. Con Nelson Pereira dos Santos como precursor, estos filmes precedentes constaban en rodar el entorno social de manera tal que se visibilicen sus problemáticas, pero sin generar ningún cuestionamiento disruptivo en términos causales (Levy, 2013). Filmes como *Rio, 40 Graus* (1955) y *Rio Zona Norte* (1957), ambos de dos Santos procuraron instaurar este emergente cine popular. Esta primera ola de películas colectivas y socialmente conscientes fue

¹⁹Al ser una herramienta de comunicación, una propuesta de un nuevo cine no debe caer en el camino más fácil con el fin pretexto de encontrar su propio lenguaje. Un arte simplista, en donde el artista se cree el “padre del público”, demostrando una ideología explícita y explicitando el arte como “sencillo” sería desacreditar la capacidad interpretativa del público (Rocha, 1980, pp. 20-21).

acompañado de otros desarrollos culturales en las diversas disciplinas (Johnson, 1984). En el ámbito académico se crea el *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) en 1955 donde se intentaba fomentar una ideología nacional del desarrollo, compuesta por varios intelectuales. Activo durante el gobierno de Kubitschek, el ISEB ampara por un crecimiento nacional autónomo en relación social y cultural. Plantean el problema en la sociedad brasileña, donde hay una dicotomía entre lo nacional y lo antinacional, lo auténtico versus lo alienado. Siempre entendido en una estructura social, donde lo nacional hace alegoría al proletariado y a la burguesía industrial, y lo antinacional serían los terratenientes y el sector tradicional de la sociedad, esta disyuntiva alimenta a la evolución del Cinema Novo en las siguientes fases (Johnson, 1984).

Ahora bien, la primera etapa del movimiento demuestra el desgarrador retrato de la miserabilidad social brasileña mediante una estética neorrealista (Johnson, 1984). Desde las historias de familias del sector lumpen en el *sertão*, a los cuentos de la trayectoria del cangaceiro, también la idea del héroe brasileño que vive todas las crisis en simultáneo, y la inminente estrecha relación con la religiosidad: estas tramas concebían profundamente el deseo de probar un crudo realismo que denuncie la carencia. Se suman a la esfera cinematográfica Glauber Rocha y Ruy Guerra, *Barravento* (Rocha, 1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), *Vidas Secas* (dos Santos, 1963) y *Os Fuzis* (Guerra, 1964) encarnan este tipo de temáticas que caracterizan el debut del cine popular. En la índole rochiana de “estética del hambre” entendemos que el brasileño está consciente de su miserabilidad y subdesarrollo, por eso en lugar de romantizar se propone a exponer su propia situación, y es más que nada visible en esta primera etapa. Con el golpe militar de 1964 y la destitución de Goulart se instaura una segunda fase que duraría hasta 1968. Las películas en este contexto de represión extrema también experimentan un debate para comprender “(...) el fracaso de la izquierda” (Johnson, 1984, p.98). Aquí las temáticas cambian y en lugar de demostrar aflicciones económicas, los directores se empeñan a criticar el ambiente político. Hay un desplazamiento en el retrato rural hacia las narrativas en entornos urbanos. *O Desafio* (1965) de Pablo Cesar Saraseno, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl, evalúan el presente, de manera mítica o realista, proyectando la parálisis social que conllevaba el régimen militar. Luego de la Quinta Acta Institucional con la censura masiva, nace la tercera y última fase del Cinema Novo. Desde 1968 hasta 1972 aproximadamente, los cineastas no podían ejecutar su libre expresión dentro de este lenguaje, a lo que debían recurrir al simbolismo discursivo en lugar de la técnica

neorrealista que estaban utilizando. Motivada esta ola por el modernismo *avant-garde* de la década de 1920, donde se encontraron en sintonía el nacionalismo en términos políticos pero la mirada internacional globalizada de la estética, nace el tropicalismo (Viera y Stam, 1985). Se vuelve una vez más a la estética carnavalesca paródica de la cual una vez se diferenció, con una construcción de los personajes en general humorísticamente y los anti-héroes. Vemos a *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, un film absurdo basado en la novela literaria donde un hombre negro de la selva amazónica en su aventura hacia la ciudad se transforma en un hombre blanco y *Como era gostoso o meu francês* (1972) de Nelson Pereira dos Santos, donde un francés coexiste con canibales Tupinambás en sus proezas sudamericanas, como filmes característicos de esta represiva época.

El lema «*Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*» que se traduce en «Una cámara en mano, una idea en la cabeza», hace referencia a los métodos de producción en los cuales se rigió el Cinema Novo: se debe mostrar la realidad en su método más puro y auténtico, sin alteraciones (Pécora, s.f). Encontramos un paralelismo perfecto con su inspiración, el cine de autor italiano de posguerra. Este movimiento, estética y modelo de producción finalizó en un contexto donde todavía continuaban las fuerzas armadas en el poder pero, como en la mayoría de los casos, no se puede dictaminar específicamente cuando es que finalizó su elaboración. ¿Cómo es que en el apogeo de la dictadura, esta innovación artística del nuevo cine cese? ¿Habría sido porque ya se estableció su lenguaje, o por su inevitable fracaso? En primer lugar, a diferencia del caso argentino que a pesar de la censura no cambió el método productivo de los filmes, el Cinema Novo con su tercera etapa se acomodó a los parámetros impuestos en lugar de explorar su propia transgresión y enfrentarse a la clandestinidad. En segundo lugar este cine ni estableció un modelo específico que logre sobrepasar por siempre el cine nacional brasileño (porque no pudo cambiar completamente la visión de este cine), ni tampoco fracasó (porque supo ser popular en la esfera internacional). Un cine insurgente e innovador nunca puede ser la norma, pues pierde el sentido de su naturaleza.

Capítulo III: Sobre las representaciones reales

Como señalan Trenzado Romero (2000) e Iglesias Turrión (2013) en propósito de la relación entre el séptimo arte y la ciencia política, el cine tiene un papel político crucial como mediador del imaginario colectivo a la hora de construir identidades. El pueblo como fenómeno cultural y colectivo, también puede considerarse como una identidad compartida que tiene el don de mutar en relación a sus respectivos contextos. Gracias a ello, cualquier representación de su realidad va a encontrarse sujeto al origen histórico y político que moldean su desarrollo. Por ello es sumamente importante comprender el trasfondo real a la hora de observar su reproducción en el arte.

Definiendo al pueblo de sus propias maneras y con diferentes características, el Tercer Cine promulga representaciones que forjan los caminos de una descripción propia, conociéndose como flexible. No dictamina de forma rígida los paradigmas de este elemento cultural porque entiende, de manera implícita, que se encuentra determinado por su propio ambiente. En estos dos casos basta con entender ambas historias (remontando incluso a las épocas coloniales) para comprender las trayectorias dependientes que tomaron las nociones del pueblo. Tanto en *Barravento* (1962) y *Vidas Secas* (1963), como *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* y *Macunaíma* (1969), se expresa en el sentido más íntimo, la gran lucha racial que configura gran parte del pueblo brasileño en las tres divisiones periódicas. Estos aspectos generales son un primer indicio de lo que comprende la detallada noción del pueblo en cada cine. Pero también se hallan elementos de gran sutileza que también describen nuestro objeto de estudio; la dificultad se encuentra en descubrirlos. Esta sección procura indagar en estos aspectos, aquellos minuciosos y también llamativos, que terminan de precisar al pueblo. Una vez entendido el contexto_ el cual se desenvuelve y a la misma vez recrea el Tercer Cine_, visualizar los filmes no es más que reconfirmar el sesgo histórico que cargan estos relatos a la hora de establecer conceptos culturales. Ahora nos centraremos en explicar la manera en la cual el pueblo está representado en solo una fracción latinoamericana del Tercer Cine.

El presente capítulo engloba cinco microestructuras diferenciadas para brindar una mejor comprensión de los componentes filmográficos que explican el pueblo. Se dará en primer lugar una concisa contextualización biográfica de los directores cinematográficos, junto a un breve desglose de la trama general de la película. Luego se realizará el análisis diferenciado sobre los tres elementos clave: temas, estructura argumentativa/narración y elementos

audiovisuales. En última instancia, se concluirá con la forma expresa sobre la representación real del pueblo en cada film particular y su correlación causal en relación a su entorno. De esta manera podremos justificar la representación popular en un cine social en base al contexto político en el cual se desarrolla. Este esquema se aplica, con sus debidas modificaciones, en *Os Fuzis* de Ruy Guerra (1964), *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967) y *Como era Gostoso o meu Francês* (1971) respectivamente.

III.I Una estética del hambre perpetuada por las armas: *Os Fuzis* (1964)

La primera etapa del Cinema Novo se caracterizó por encargarse de temas que interesan al cine brasileño por su propia esencia, la aridez del *sertão* con sus *retirantes*, las experiencias carioca de los *favelados*, el misticismo y la miserabilidad (Crowdus et. al, 1970, p.2). Aquí hay una oportunidad para demostrar algo diferente, para establecer una nacionalización de la propia cultura, para realizar una transformación que revitaliza el arte y lo vuelve propio. Ruy Guerra logró establecer su propia impronta dentro del desarrollo temprano de este nuevo cine nacional.

a. El deseo político de Ruy Guerra y la sinopsis de *Os Fuzis*

Este cineasta nacionalizado brasileño nacido en la Mozambique portuguesa, fue una pieza decisiva en la creación del lenguaje cinematográfico del Cinema Novo. En un principio, la estética realista en sus primeros filmes quiso exponer la explotación doble (en el sentido de Solanas y Getino) de los países en Latinoamérica (Elsaesser, 1986). Pero desde *Os Cafajestes* (1962) hasta *Erendira* (1983) demostraron el espíritu político y revolucionario que caracterizó a Guerra en toda su trayectoria²⁰. En el caso de *Os Fuzis*, estrenada en junio de 1964 pero situada argumentalmente el año anterior, Guerra indica (y también critica) la auténtica cotidianeidad que permanece en la vida del sector agreste como producto de la explotación política. El espíritu marxista de Ruy Guerra lo llevó a realizar filmes de esta índole, que difícilmente pueden separarse de su intrínseco mensaje político aún tratando temas alternativos. Cabe destacar que quizás lo que le interesaba a este cineasta no era demostrar en particular la experiencia colectiva del Brasil, sino la explotación que sufren las comunidades colectivas que sufren dominación a nivel mundial, y el pueblo brasileño resultó como un

²⁰“Subsecuentemente, Guerra trabajó por muchos años en Mozambique, ayudando al temprano Estado marxista a desarrollar su propia televisión educacional y a formar a estudiantes en cinematografía” (Elsaesser, 1986, p. 463). Sus obras y acciones siempre comprenden el mismo sentido a lo largo de su carrera.

canal para esta demostración. Esto se fundamenta en la base que *Os Fuzis* no surgió en su originalidad como historia pura y exclusivamente brasileña: la historia original que surgió años atrás, se situaba en la Grecia rural y trataba sobre un pueblo que se encontraba a la merced de lobos hambrientos (Valente, 2000). Pero con el relato adaptado, lográndolo inadvertidamente, Guerra ayudó a caracterizar el pueblo brasileño a través de su historia.

Os Fuzis cuenta simultáneamente tres historias que comparten espacialidad en el pueblo de Milagres, estado de Bahía, durante la sequía del sertón en 1963. El entrelazamiento temático, demuestra una interesante pero complicada historia. Al ojo desnudo y distraído, se podría considerar a este filme como un simple relato realista de un pueblo precario en el Nordeste del Brasil que experimenta el abuso de poder por parte de un grupo de militares. Pero es más que ello, es un retrato de un pueblo desanimado y molesto, de una comunidad hambrienta y crédula, de la espiritualidad infame y de los actos tiránicos: trata de la representación de diferentes actores (en sentido político) con una narrativa intensa. Las sequías que sucedieron históricamente en las zonas semiáridas de Brasil ocurrieron más que casualmente. Afectando directamente al sector rural brasileño, estas desencadenaron la migración de la demografía desde las zonas secas a las grandes ciudades. Nuestra historia se sitúa en medio de este proceso. Ruy Guerra teje la historia de un grupo de soldados que llegan al pueblo de Milagres con el relato religioso de un buey que traería el fin de la sequía al *sertão* y el cuento de un ex soldado llamado Gaúcho que se encontraba de paso en esos pagos.

El film comienza con una migrante horda religiosa que sigue a un buey santo que concede milagros, que escapando de la sequía y escasez, transita por el pueblo de Milagres. En simultáneo, gracias a los pequeños hurtos en el almacén de don Vicente, un escuadrón de soldados militares llega a este pueblo en el este de Bahía, para proteger la mercadería y mantener el orden de las hambrientas multitudes nómadas. También observamos la historia de Gaúcho, un camionero y ex soldado que sin posibilidad de seguir su camino, se encuentra varado en la cercanía de los sucesos. Aquí se entrelazan y se conectan las historias individuales, compartiendo un continuo espacio-temporal: Milagres, 1963.

Los soldados se dispersan en el pueblo asentándose, donde toman el poder de manera coercitiva pero sutilmente. Les enseñan a los habitantes del pueblo a cómo montar y desmontar un fusil, e incluso uno de ellos se enamora de una local llamada Luisa. En su descuidada impunidad y tratando de mantener la diversión, un soldado llamado Pedro al

apuntar su arma a una cabra arriada por su pastor, le dispara al hombre milagreño, matándolo. Para no crear desesperación, en la vorágine del momento ocultan el suceso, haciéndolo pasar como un incidente aislado y ajeno que no pudo ser evitado. Con el correr de los días, sin que la condición general mejore, la muchedumbre religiosa va lentamente perdiendo su fé en el animal santificado. Entre las tensiones acumuladas por estos personajes ajenos, Gaúcho empatiza con los habitantes de aquel pueblo y, al ver que un padre no se inmola por la muerte de su hijo a causa de la hambruna, decide tomar el asunto en sus propias manos. Consciente del funcionamiento militar, arrebató un fusil de un soldado y los enfrenta en un combate que le costaría su vida. Con el hambre en su punto culmine y sin fuerzas para mantener la llama espiritual, el buey es sacrificado a merced de sus seguidores. La última imagen que visualizamos muestra de forma explícita, los fieles alimentándose de su carne, arrancándole de su cuerpo desesperadamente.

b. El abuso de autoridad y la formación religiosa como temas en el film

Dentro de los temas manifiestos en el film, hay dos asuntos particulares que se destacan en expresar la construcción del pueblo. Primero y principal, el asunto más significativo que retrata Guerra es la violencia política impune que sufren los individuos desfavorecidos en una estructura de poder despótico estatal. Por otro lado, la prevalencia de la religión y la fé en un ambiente escaso también es una cuestión latente en el film, donde el pueblo es retratado de forma ciegamente espiritual. Estos asuntos no son ajenos a la realidad histórica de Brasil a comienzos de la década del 60, en especial en las zonas áridas y reclusas donde el Estado tiene nula presencia positiva.

Ampliando la dinámica del abuso institucional, existen cuatro momentos comprensibles donde se exhibe ese mecanismo. Tenemos un cuerpo forastero que viene a irrumpir el orden natural de las cosas (pues a pesar de la sequía y de la hambruna, si los soldados nunca hubieran intervenido, ni Gaúcho ni el pastor hubieran muerto) mediante una violencia legítima por saberse parte del Estado en términos weberianos. Ya desde un principio, este cuerpo militar se diferencia a sí mismo de la comunidad colectiva cuando uno de los soldados, comenta en camino a Milagre “el pueblo cree lo que ve”, mientras debaten el devenir de sus intervenciones en este pueblo (Guerra, 1964, 00:06:41). Acá se encuentra bien explícita la relación diferenciada entre los soldados y los habitantes de Milagre. Esta simple frase, a pesar de su contexto bromista de una conversación entre camaradas, marca una distinción fuerte

entre ellos y los ciudadanos. Entonces, bajo la narrativa de Guerra, aquellos quienes portan las armas nunca pueden saberse parte del pueblo. Cada vez que se introducen y colisionan ambos mundos hay una clara diferencia visual entre los soldados y los campesinos. Los primeros abren paso al pueblo, con sus uniformes y fusiles, caras estoicas y aires de privilegio, mientras que quienes allí viven los observan con los rostros cansados, ropas gastadas y hambre en los huesos.

Otra circunstancia donde vemos la estructura de poder y una violencia inadvertida por parte de los soldados, es durante la secuencia de su instalación en el pueblo. Ni bien llegan a este, el sargento ordena llamar a don Vicente dentro de la cantina, quien luego le explica la situación en la que se encuentra. El sargento le asegura que con él, el pueblo estará limpio de las personas que no tengan hogar, porque de lo contrario se acabaría con ellas. Luego de una pequeña elipsis, el sargento manda:

Cada cuatro horas que cambie la guardia en las tiendas. Por la noche se recogerá todo el ganado en el mismo recinto. Cerraremos la carretera principal a la ciudad, de modo que si pasa alguien será de milagro. En caso de ataque dispondré a mis hombres cada cincuenta metros. Cada fusil alcanza mil doscientos metros. Si es preciso, arrasaré a balazos toda la región.
(Guerra, 1964, 00:14:51)

Desde un principio se establecen los criterios abusadores y autoritarios de los soldados, donde nos preguntamos si no serán más que una simple representación obvia del Estado burocrático autoritario brasileño en la vigilia dictatorial. Establecemos esto por dos razones: 1. el estado de sitio “casero” que quieren implementar al impedir la libre circulación de los fieles hambrientos y 2. la sangrienta respuesta en caso de una posible infracción y/o resistencia por parte de los mismos.

Pero quizás el momento más manifiesto de la interacción despótica y tempestuosa entre los soldados y el pueblo, es casualmente el de inflexión de la historia narrada. La coacción del poder a la cual están sujetos los personajes desaventajados dentro de esta dinámica, se materializa cuando Pedro, Zé y otro soldado, luego de aburrirse en el mundanismo de un simple juego de cartas, asesinan a su débil pastor al errar la puntería con su fusil. Su intento por racionalizar la situación a la hora de explicarle lo sucedido al Sargento, le quita cualquier

onza de humanismo que podrían tener; el único que tiene una reacción acorde de remordimiento parece ser Mario²¹. Presumiblemente si Pedro se hubiera hecho cargo de su propia bala autoritaria, la representación de los soldados se concedería no a tal grado de dominancia. Pero ello, sumado a la decisión colectiva de salir de Milagres para evitar cualquier tipo de oprobio público por haber matado a alguien inocente, indica el reflejo de los soldados como parte del Estado moderno en términos de Max Weber. “El Estado moderno es una asociación de dominación con carácter institucional que ha tratado, con éxito, de monopolizar dentro de un territorio la violencia física legítima como medio de dominación (...)” (Weber, 1919, p.92).

Esa habilitación del uso de la violencia legítima en pos de dominar un pueblo pobre y hambriento, hacen de los soldados parte del Estado. Tal vez el sometimiento que sufren los individuos al poder despótico del Estado en esta estructura de poder, sea la temática más oportuna que resalta el film para representar el pueblo y ejemplificar como este se define en base a su relación con las distintas formas de autoridad (suponiendo nuevamente que el pueblo se define en términos a su vínculo con el Estado Burocrático-Autoritario bajo los principios de Guillermo O’Donnell). Vemos las estructuras reales de la política. Y no se puede definir a los diferentes cuerpos políticos de manera independiente porque son casi mutuamente exclusivas, pues no habría un tal EBA sin individuos que sufran de su absolutismo, y el pueblo como tal no sería más que una noción cultural de comunidad. El pueblo en este sentido, necesita de estas otras estructuras para ser de sí como se ve en la realidad.

Pensar que la temática espiritual del film no se vincula a la conceptualización del pueblo, sería desentender la historia del territorio Latinoamericano. El predominio de la religión cristiana es fruto del colonialismo y caracteriza a gran parte del pueblo tanto en Brasil como en otros países de América Latina. Recordando la historia del “nuevo continente”, en la forzosa conversión real a la fé cristiana se reprimieron tanto las tradiciones y creencias precolombinas como la mezcla de las costumbres y espiritualismos africanos dados por el sistema esclavista (porque no hemos de olvidar que la cultura brasileña es un producto de la colonización, el indigenismo y la esclavitud). Esa conversión que prevaleció hasta la

²¹Mario es presentado como el soldado más íntegro, también por la profundidad y desarrollo del arco de su personaje dentro del film. Lo vemos más humano, ya sea por su relación con Lisa o su vieja amistad con Gaúcho.

modernidad, se transformó parte de los valores culturales propios del pueblo brasileño, caracterizándolo por su espiritualismo y religiosidad. Entendiendo que es parte de su núcleo como colectividad cultural que sufrió alteraciones a lo largo de su historia, la figura tanto del buey santo como el predicador es una demostración de la religiosidad del pueblo.

La película construye de esta temática la entera motivación de su pueblo, quien logra la movilización física y astral de quienes encaran con tranquilidad miserable cotidianeidad es el cristianismo. También surge una idea implícita de la voluntad de Dios, que la sequía sucede porque así lo decide Dios, y por ello así se mantendrá así hasta que el Señor así lo requiera. No se juzga la calamidad, sino se la entiende y se la espera transitar lo más rápido posible, sin emociones de enojo ni reproches populares u holísticos. Lo llamativo es que incluso cuando el santo animal no es capaz de brindar un milagro, cuando cada vez más gente sedienta logra asentarse a su alrededor y nada ocurre, no hay una pérdida de fé. “Buey santo, tenemos hambre y tenemos fé, solo falta el milagro. Si no llueve pronto, te juro que dejarás de ser santo y dejarás de ser buey” (Guerra, 1964, 01:05:21). Lo que se pone en cuestión es la santidad del animal mismo, no de la grandeza de Dios. Cuando nuestra persona modelo el misterioso profeta que guía decide tomar las riendas literales en su desolación y la de sus seguidores, cuando ya la esperanza de que un acto divino convierta la aridez en abundancia pluvial, se convierte entonces la figura santa en un pedazo de carne. El animalismo llevado por la propia hambruna genera una naturaleza casi barbárica, juzgando la manera en la cual se despedaza al mismo ser al cual una vez se idealizó; como un curioso paralelismo con Jesucristo. Entonces, al pueblo creyente y religioso puede faltarle alimento real, pero abundará en alimento en su espiritismo y fé gracias a su carácter cristiano. Obviar el aspecto religioso que tanto trata el film en un sentido popular es alienar al mismo de sus propias características.

Retomando brevemente sobre la noción que la pérdida de credibilidad por la figura santa, no pretende arrastrar una pérdida en la fé cristiana. Lo notamos explícitamente cuando, a segundos de finalizar el film, mientras el pueblo se alimenta del buey a cuchillazos escuchamos que el pastor predica poéticamente “Ten piedad de mi, Señor, en ti se refugia mi alma, un refugio a las sombra de tus alas. Hasta que esta calamidad no sea superada, mi alma se encuentra en medio de leones que me devoran. Sus dientes son flechas y lanzas, y su lengua una espada afilada. Oh Dios, manifiéstate en todo el resplandor de tu gloria que

resplandece en toda la tierra. Por el Dios verdadero, por el Dios santo y por el Dios todopoderoso, Amén.” (Guerra, 1964, 01:23:00).

c. La trenza narrativa y la construcción de personajes

En relación en cómo se encuentra planteada la estructura del argumento en el respectivo largometraje, se formulan tres historias paralelas que logran entrelazarse gracias a un denominador común: el espectro espacio-temporal. Las tres trayectorias que, si bien son independientes entre sí, son colectivas en total y se desarrollan en simultáneo en el mismo lugar físico. Nuestra historia comienza proponiendo al espectador, ya desde un principio, que esta historia se desarrollará mediante un foco de miserabilidad y pobreza; desde el segundo 0:00:54 el relato nos dictamina que este film tomará esa *estética del hambre*. La migración poblacional por parte de la sequía en busca de un deseo espiritual y real (es decir, la acción del pueblo en esta historia) es la primera rama de la historia. En el minuto 0:04:29 del film, cuando transcurre la primera presentación de personajes, tenemos en un plano frontal un suelo árido, caminado por un grupo de personas que sigue a un pastor y un buey. La segunda trama ocurre seguido a ello, cuando mediante conversaciones banales sobre temas triviales, se nos presentan a los soldados en camino a Milagres (Guerra, 1964, 0:06:44.) Cuando visualizamos a Gaúcho por primera vez en el minuto 0:07:15 se completa el conglomerado de nuestros protagonistas: el pueblo, los soldados y Gaúcho. Uno tras otro fueron propuestos los roles protagónicos de nuestros personajes, pero la elaboración de la estructura narrativa no se desenvuelve hasta que estas historias paralelas convergen. Son presentados estos mundos paralelos y binarios contruidos en base a una relación jerárquica en una serie de cuatro minutos, mediante la poderosa imagen de los militares, con sus uniformes, armas imponentes y sus aires pretenciosos, mientras caminan en el silencio por el pueblo de Milagres, con mil miradas hambrientas observando (Guerra, 1964, 0:10:20-0:14:11). Para completar esta trenza narrativa la historia de Gaúcho tiene que presentarse en estos mundos. Ello sucede en una vital e interesante secuencia, cuando los soldados le enseñan al pueblo la anatomía del fusil, mientras Gaúcho observa en el mismo cuarto y se burla con aires de superioridad para luego exponer sus propias habilidades con el arma (Guerra, 1964, 0:22:45-0:31:10). Ya propuestos y presentados los personajes de forma cronológica y lineal, comienza la desenvoltura de los obstáculos.

Os Fuzis tiene una estructura argumental simple, con en una temporalidad lineal y sin saltos, pretendiendo mantenerse lo más fiel a la realidad posible en pos de lograr el sentido de la credibilidad histórica. Las estructuras narrativas lineales son bastante directas, con un hilo conductor cronológico que comienza con introducción, sigue por el nudo y finaliza con el desenlace. En el caso del film se podría considerar la estructura paralela brechtiana, pero la linealidad de la historia y la construcción frontal de las historias lo vuelve un esquema narrativo aristotélico (Portillo, 2017). En este principio, desarrollo y fin se desenvuelven los tres actos, llamémoslos A, B, y C individualmente. En este caso, el acto A se desarrolla en la introducción, sucede a partir del comienzo, donde tenemos el planteamiento de nuestros personajes, el establecimiento de las herramientas más formales del film y el conflicto. Durante el acto B suceden el primer y segundo punto de inflexión, dando comienzo a la acción motivacional de los personajes en el desarrollo. Por último, el acto C comienza con el segundo punto de inflexión, todavía desarrollándose en el nudo, hasta el momento del clímax que devela el desenlace del film (Portillo, 2017).

Amplíemos sobre la linealidad de la narración cronológica y los tres actos. El acto A se desenvuelve con la presentación de los personajes, incluyendo la introducción de los soldados al pueblo de Milagres y los migrantes, presentando el conflicto inicial cuando los soldados se reúnen con don Vicente. Ellos mismos dan el pié que ayudan al espectador a comprender la coyuntura. “Por ahora no hubo más que pequeños robos, pero no para de llegar gente, y todos vienen hambrientos. En Serra Alta empezó así, ¿y sabes cómo terminó?” establece don Vicente, a lo que le responde el sargento, “sí. Pero eso no ocurrirá conmigo aquí. Echaré de la ciudad a todos los que no tengan casa, y si intentan volver, acabaremos con ellos a balazos” (Guerra, 1964, 0:14:11). Esta conversación genera el comienzo del primer punto de inflexión, el control despótico de Milagres, en el acto B. Dentro del mismo seguimos el progreso argumental, la presentación de Gaúcho con el pueblo y los soldados, el asentamiento de los migrantes y la institucionalización de los soldados. El segundo punto de inflexión sucede en el momento cúlmine de la impunidad de los soldados, cuando asesinan sin razonamiento crítico más que el de la diversión, a un inocente campesino (Guerra, 1964, 0:42:40). Iniciando el acto C, en el cual se explicita la consecuencia de ese acto despótico, el encubrimiento de los soldados, el pesar del pueblo por la muerte, el enojo de Gaúcho y el hambre agravada de los migrantes. Pero el clímax sucede cuando los soldados, luego de que Gaúcho haya robado un fusil como acto de enfado y rebeldía, logran asesinarlo (Guerra, 1964, 1:17:50). Ello

concluye el desarrollo e inicia el desenlace que, sin ningún arreglo ni lluvia milagrosa, los fieles devoran al buey. Así finaliza la narración de nuestra historia.

La construcción de personajes, si realizamos una reflexión interna de los mismos dentro de la estructura argumental del film, representan los diferentes mecanismos que se encuentran dentro de la teoría política. Incluso si hacemos un análisis superficial podemos entender que los diferentes personajes o grupos de personajes, simbolizan diferentes actores políticos que se desarrollan en la esfera pública. Comenzando de manera flagrante, la representación explícita del Estado es personificada por los soldados, con la ayuda de la alta burguesía representada por don Vicente. Gaúcho es un personaje robusto, con ideales y convicciones que se asemejan al modelo de un directivo político con conciencia social, pero que se diferencia a su vez económica y socialmente del cuerpo que desea representar (pues no vemos en ninguna instancia, más que en la última, una acción específica que cambie la situación de los hambrientos). Los dos últimos conjuntos sociales se constituyen tal cual son, sin condimentos ni distracciones. El clero, que gran parte de la vida del pueblo forma, es demostrado por esa figura que predica, ese hombre similar a un mesías que enamora al pueblo con la promesa del retorno de la lluvia. Finalmente el pueblo, al que tanto buscamos encontrar su retrato y establecer su definición, está compuesto por aquellos habitantes, tanto los migrantes como los autóctonos de Milagres. Sus dolores e injusticias se encuentran vívidamente expuestas por su hambre. Por ende, estas tres historias paralelas que coinciden en el auge narrativo del film, voluntariamente funcionan como una representación a un sector político distinto.

d. Los elementos estéticos

En relación a los objetos plásticos visuales que se utilizan en el film, como las propuestas cinematográficas de los planos y las decisiones artísticas, se presentan auténticamente austeros. Aunque los planos sean cerrados, lo cual nos da la sensación que nos quieren transmitir la historia y la emocionalidad de los personajes, sus pensamientos, conflictos y sus dolores, la posición de la cámara parece estar entrometiendo en esta historia. Vemos la angustia en la cara de los personajes que callada, obedece a como es el orden de las cosas. Igualmente siempre quiere comprender la espacialidad, siempre se encuentra atenta para retratar la aridez de la tierra, la hambruna de las personas y la prepotencia de los soldados.

Esa intimidad que desea generar Guerra con las decisiones técnicas sobre planos y posiciones de cámara, se puede ver en todo momento del desarrollo argumentativo. Los primeros planos de los fusiles tanto cuando los soldados entran en el comienzo del film, hasta que se van de Milagres en el desenlace de la historia; los primerísimos primeros planos de los individuos del pueblo mientras visualizan a los soldados desistir de Milagres; los planos cerrados en las conversaciones de Gaúcho con los mismos; el plano cenital cerrado cuando el pueblo hambriento se devora al buey (Guerra, 1964, 0:10:50; 1:22:28; 1:07:11; 0:52:34; 1:23:28). En cuanto a los contenidos de diseño visual, tales como los espacios físicos o los elementos en la dirección de arte, procuraron ser lo más realistas posible. Desde la aridez del suelo hasta los vestuarios, ayudaron a la continuidad realista del género dramático del film. Quizás también haya adherido el carácter improvisado y el amateurismo de los actores, asemejado al Neorrealismo Italiano de la posguerra. Todas estos juicios técnicos a lo largo del film destituyen lo que el director planeaba transmitir, una realidad y un pueblo olvidado y desatendido por el Estado.

e. La incidencia contextual en el retrato popular, el hombre pobre como el *pueblo*

Especificando los fragmentos mencionados en este análisis concreto, es pertinente señalar la representación real de este pueblo. En *Os Fuzis* de Ruy Guerra, vemos a un pueblo individual, es un pueblo específico, es un pueblo parcial, es, mejor dicho, un pueblo que compone sólo una parte específica de un conglomerado más grande que se encuentra. Este pueblo tiene la voracidad de cumplir un objetivo en específico: saciar su propia hambre (y lógicamente, su motivación para comportarse de determinada manera es impulsado por esa hambre). Y es más que su hambre literal, de su desnutrición como cortesía de la sequía, es también la añoranza por justicia y condiciones, es un hambre ávida que trasciende los límites de las características racionales: las ganas de mejorar.

Otra característica que lo define, es el pueblo como sujeto observante, que no se adueña de sus problemas, sino los ve pasar. Pero esto no quiere decir que el pueblo no sea consciente de su propia hambre o de su miseria. Refleja, con el manto dramático del arte, la realidad de los pueblos rurales en la Brasil seca. El pueblo mismo está alerta de su hambruna, pues si no lo estuviera no habría tal historia en primer lugar, pero se aferra más de un posible milagro que le proporcione esperanza a hacer algo sobre sus propios dilemas. Nuestro pueblo no actúa, sino espera pacientemente a su mejora. No se trata de condenar al pueblo, sino de entender su

accionar; si no tienen las herramientas para combatir su miseria, ¿cómo se podrá cambiar su estado? ¿Será circunstancial? Ello también los caracteriza, no solo su hambre y su observancia, sino la falta de elementos, la imposibilidad de actuar acorde a sus necesidades. El pueblo está retratado como un conjunto hambriento que está a la merced de algo que se encuentra fuera de su alcance, a nivel espiritual-meteorológico_ la espera de una lluvia sanadora_, y a nivel empírico_ una ayuda estatal que logre cambiar su actual situación_. En suma, se muestra a una colectividad en su sentido más íntimo de la miseria. Este film es una explícita crítica a la sociedad, a la estructura de poder, a la realidad rural de Brasil producto de la industria esclavista más grande del mundo y a un indigenismo reprimido, y un colonialismo forzoso que configura la cultura.

Mediante esta representación del pueblo en este período específico, se construye un concepto de pueblo contextual a una parte de la historia del Brasil. Esta representación popular se refleja en tres factores reales, la falta del alcance estatal e indigencia económica en la región árida del Nordeste brasileño, el factor geográfico de la diáspora demográfica por cuestiones climáticas, y el factor etnográfico de la segregación a las comunidades afrobrasileñas en ese sector.

En relación al primer factor, la deficiencia en el impacto gubernamental no es un factor exclusivamente a este período, sino que se remonta a épocas anteriores. El espectro de la negligencia institucionalizada recorre desde la marginalidad económica, siendo el sector con el mayor índice de pobreza del país, hasta el rechazo de la participación electoral, siendo de los sectores con mayor conglomerado de analfabetos (Zicari, 2021).

Endeble [la política del Nordeste] porque los "nordestinos" aparecen como una variable más en los esquemas teóricos; no conformaron, ni tuvieron palabra alguna en el diseño de las políticas constituidas para el Nordeste; los movimientos sociales y políticos, y sus objetivos no fueron integrados en los planteamiento. (Mallorquín, 1999)

En relación al segundo componente, en un sector mayormente campesino, la dependencia por los factores climáticos es casi absoluta. Las olas migratorias nordestinas hacia los sectores urbanos del país fueron el principal producto de las sequías que afectaron casi 8 millones de personas a finales de la década del 60 (Brooks, 1975; Novitski 1971). La seducción de las

ciudades recientemente industrializadas era inminente para la población rural y analfabeta en búsqueda de una mejor vida (de Lima, de Araújo Silva 2007).

En relación al tercer y último factor, durante el siglo XX, las cuestiones de raza y clase se correlacionaron exponencialmente. En un estudio sobre la región de Bahía, Pierson (1942) descubrió que la calidad del vecindario donde se vivía dependía del color de piel de sus habitantes, donde las áreas más pobres y hacinadas eran habitadas por afrobrasileños y mulatos (Telles, 1992). Esto expone la segregación racial y económica de la comunidad afro en la región del Nordeste brasileño. *Os Fuzis* (Guerra, 1964) es un ejemplo dentro de las tantas otras expresiones artísticas que reflejan la realidad en el Nordeste brasileño en dicha época. Tanto *Vidas Secas* en su versión literaria (Ramos, 1938) y filmográfica (dos Santos, 1963), como *Barravento* (Rocha, 1962) y *Ganga Zumba* (Diegues, 1963) atraviesan esta disyuntiva sobre los problemas legítimos de la gente real en el Nordeste brasileño. La construcción del pueblo mediante estos filmes reafirma una realidad, mediante una retórica política, y ayuda a la reversión de ese mismo concepto de pueblo, alimentándolo. En ese momento, previo a un alarmante clímax político, el hombre desatendido, hambriento, espiritual, seco, analfabeto, migrante, religioso, afrobrasileño y pobre era, sin más, la imagen más cruda del pueblo.

Figura 1. El pueblo retratado



Nota: fotograma recuperado de *Os Fuzis*, luego del sacrificio del buey sagrado (Guerra, 1964, 1:23:00)

III.II La represión en tiempos de dictadura: *Terra em Transe* (1967)

*Este pueblo no puede creer en ningún partido
Este pueblo postrado, con su sangre sin vigor
Este pueblo necesita de la muerte, más de lo que se
puede suponer
La sangre que estimula el dolor en mi hermano
El sentimiento de la nada que genera el amor
La muerte como fe, no como temor...
-Paulo Martins (Rocha, 1967, 1:19:17)*

El salto de período de la primera ola a la segunda en el Cinema Novo incorporó una nueva metáfora a este nuevo cine. Como insistimos que el cine y sus conceptos son construcciones que se encuentran estrechamente ligadas al entorno en el que se rodean, obviar el contexto de un gobierno de facto en las representaciones cinematográficas sería un error garrafal para el movimiento; por ello supo ser el lógico segundo paso. Pero no se abandona lo que audazmente Glauber Rocha (1965) definió como una *estética del hambre*, sino se lo modifica para que encaje en la interminable adaptación del cine brasileño.

a. La retórica revolucionaria de Glauber Rocha y la trama de *Terra em Transe*

Glauber Rocha logró en acotados años una robusta vida profesional en el ámbito cinematográfico, a pesar de una infección pulmonar que arrebató su vida tan solo a los 42 años de edad. Oriundo del municipio de Vitória da Conquista, estado de Bahía, Rocha no era ajeno a las problemáticas sociales y económicas que rodeaba su entorno. Definido como uno de los cineastas más importantes y controversiales de la década del 60 por el *New York Times*, su capacidad poética facilitó su escritura y su filmografía que le sirvieron como canal para poner en práctica su militancia, cortesía de su conciencia social originaria.²² Como explica Glauber Rocha, “hacer cine es hacer una contribución a la revolución, avivarla, con el propósito de concientizar a las personas en Brasil de su condición” (Crowdus et.al, 1970, p.2). Discutiblemente su motivación progresista y su amor al arte que emergió en su adolescencia fueron los motores que le ayudaron a progresar la propuesta de un cine independiente con marca de autor y conciencia política y social (Xavier, 2011). La lucha de Rocha contra el

²²No solo a nivel local en la región Latinoamericana, sino a nivel mundial. La notoriedad por sus escritos literarios así como también sus obras filmicas supieron abrirse paso en la historia del cine mundial al obtener premios en el festival Cannes, International Critics' Prize por *Deus e o Diabo Na Terra Do Sol* en 1964, el premio Luis Buñuel por *Terra em Transe* y también el premio del jurado del festival por *Antonio das Mortes* en 1969 (Horsley, 1981).

‘paternalismo europeo’, su inspiración en el cine de autor, sumado a su ideología interna nacionalista y de izquierda con ímpetu en libertad y desarraigo, le habilitaron a la creación de nuevo lenguaje cinematográfico en medio de reestructuraciones sociopolíticas (Aresté, 2009; Xavier, 2011).

El cineasta fue sumamente importante en su constante reivindicación del concepto del “hombre brasileño multiplex”, la propia interpretación de la figura del héroe, quien interpreta todas las crisis dondequiera que ocurran (Rocha, 1980, p.24). Lo podemos ver en la transición orgánica de todos sus personajes, Firmino en *Barravento* (1962), Manoel en *Deus e o Diabo Na Terra Do Sol* (1964), Paulo en *Terra em Transe* (1967), Antonio en *O Dragao da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Ellos comparten una intrínseca politización dentro de las motivaciones del personaje con ansias de libertad en momentos de crisis, ergo, el hombre brasileño multiplex. Glauber Rocha ya tenía un sentido de dirección en su creación cinematográfica y un creciente renombre mundial para mediados de los sesenta. La experiencia ganada con los largos y cortometrajes anteriores acomodaron la habilidad del director para atreverse a ser un tanto más experimental entrando el segundo ciclo del movimiento.

En un escenario donde el gobierno militar del Brasil ya se encontraba en plena institucionalización con el segundo cargo de la dictadura al mando del mariscal da Costa e Silva, el foco de la representación artística mutaba: ya no era una prioridad demostrar miserabilidad gracias a los años de negligencia y ausencia estatal, sino era demostrar un descontento social creciente (debatiblemente otro tipo de miserabilidad), producto del gobierno de facto. Este período, caracterizado por experimentaciones visuales como hechos políticos, se expanden constantemente los límites del arte. De diferente manera, las obras en la segunda etapa del Cinema Novo optan por tomar un aspecto de reflexión más política que social, o en su defecto, una reflexión social como fruto directo de la inestabilidad política. Esto se ve en la nueva ola de films a mediados y fines de los sesenta, especialmente con *Terra em Transe* (1967).

El film trata sobre un poeta intelectual con conciencia social, y su relación con personajes de la burguesía política en un momento crítico de reestructuración democrática en el país de Eldorado. La historia es contada retrospectivamente en forma de flashback, luego de la muerte de Paulo Martins, nuestro protagonista. Si contamos los hechos cronológicos del

filme, la historia comienza cuando Paulo decide apartarse de Don Porfirio Díaz cuando es electo senador, un político de filo conservador, y también de su mujer, Silvia, la amante de Paulo. Gracias a las crecientes diferencias entre los intereses políticos y románticos, Paulo decide desvincularse de ellos y marchar a la provincia de Alecrim. Una vez allí se asocia con Sara, una activista revolucionaria, y ambos se alinean con el candidato a gobernador progresista Felipe Vieira para calmar sus conciencias en torno a las demandas populares y cambiar la situación de miseria social. Las promesas y la presencia de Vieira en su campaña parecía esperanzar al pueblo en torno a su propia condición. Sin embargo, la precariedad y la indigencia no modificaron con Vieira al poder y el descontento social se agravaba por la desilusión.

Al tomar conciencia que él mismo fue un vehículo para la inoperancia e incompetencia del gobernador Paulo decide separarse de Sara y desacoplarse de Vieira, luego que un hombre sea asesinado por el propio cuerpo de seguridad de Vieira. Allí, en una especie de transición y planos experimentales teñidos de erotismo y lujuria, nuestro protagonista se reencuentra con su antigua amante, Silvia. Paulo entabla una relación político-económica con Julio Fuentes, para hacer una campaña en contra el senador conservador que busca el poder ejecutivo en Eldorado. Ambos traicionan a Paulo al afiliarse mutuamente. En un intento de llevar la contra, luego que el presidente le pidiera la renuncia a Vieira, Paulo le pide a este que luche y defienda al pueblo que juró proteger. Al ser rechazado, desiste y escapa de las fuerzas de Díaz y Fuentes junto a Sara, para ser perseguido y finalmente, asesinado, fracasando en su intento de rebelión popular.

b. La represión como el principal objetivo temático

El espectro temático que atraviesa el film es muy amplio; desde la institucionalización de la violencia y componentes religiosos como en el filme de Ruy Guerra, hasta la sensualidad atravesada por el arte poético y los peligros de un gobierno autoritario. Pero si nos enfocamos explícitamente en los asuntos que exponen la representación del pueblo, el film muestra algo específico e indiscutible. Mediante un compromiso que es por naturaleza, político, el principal tema que elabora el film en torno a la descripción popular, es la represión. Esta represión es comprendida en el sentido intelectual y luego, violento. En un escenario donde el pueblo es el principal actor y base electoral de un gobernador, las represiones por su parte son causales: la

represión existe a causa de la expresión popular. No existen *per sé* reducciones de las libertades de pensamiento hacia sus integrantes; más bien un castigo por ellas.

Hay dos instancias en el filme que exhiben esta supresión con claridad, a pesar de estar latente en todo el desarrollo narrativo. En primer lugar, la expresión representada de una represión popular real se da en una secuencia a los 27 minutos de comenzado el film. Luego de ser electo como gobernador de Alecrim, Vieira se acomoda en la injusticia, defraudando a su base electoral la cual juró proteger. La insatisfacción social que generó la baja proactividad del gobernador electo se tradujo como ruido en las calles. Aquí vemos la primera instancia de un pueblo con el as y coraje de la palabra. La secuencia comienza cuando un grupo de trabajadores, con sus ropas viejas y gastadas y sus miradas hambrientas, se acercan lentos pero decepcionados a dialogar con Vieira. Resguardado, Vieira, con un movimiento leve de cabeza, le indica a su cuerpo policial a encargarse del asunto. Mientras la masa manifestante es contenida por la policía, Felicio, un integrante de los mismos, se enfrenta al gobernador en una conversación escandalosamente desigual²³. Felicio comunica:

Es que nuestras familias llegó a estas tierra', hace ya veinte año'. Y cultivamos la tierra, plantamos aquí y nuestra mujeres parieron en estas tierra'. Ahora no podemos dejar las tierra' solo porque aparecieron unos dueños, venidos no sé de donde con papeles judiciales diciendo que la tierra es de ellos. Esto es lo que quería decirle, doctor, confiamos en usted, pero si la justicia decide que tenemos que dejar las tierras, moriremos pero no las dejamos. (Rocha, 1967, 0:28:48)

A lo que Paulo le contesta, “calmese Felicio, respete al gobernador”. Caminan hacia abajo ambos Paulo y Felicio, el último de espaldas. “Doctor Paulo, doctor Paulo ¡tenemos que gritar!” “¿Gritar con qué?” “¡Con lo que sobre de nosotros, con los huesos, con todo!” “¡Cállese, usted y su gente no saben de nada!” “Doctor Paulo, usted era mi amigo, usted me prometió...” “¡Nunca le prometí nada!” “¡Yo no soy mentiroso!” “¡Miserable, débil, charlatán, cobarde!” “¡No diga eso, Don Paulo! No diga eso...” sostiene Felicio mientras el poeta le golpea. “¿Está viendo como no vale nada?” Le comenta violentamente al tirarlo al piso. “Don Paulo, usted era mi amigo” (Rocha, 1967, 0:30:31). Entre remordimientos y

²³Desde lo visual en el contraste de la vestimenta, hasta la relación en las posturas de posición. No es casualidad que, en un terreno en bajada, Vieira se posicione en lo alto, mirando desde arriba hacia abajo.

cuestiones filosóficas existenciales, Paulo le comenta a Sara lo sucedido, sin imaginarse lo que vendría después. En un rezo constante, el pueblo vela a Felicio. Su mujer llora mientras sus compañeros lo levantan. Fue asesinado por elevar la voz del pueblo. “Ay, ay, no...” comenta ella entre sollozos:

Yo le decía para que no se metiera, parece que fue una desgracia. Veníamos volviendo de noche por un camino, él iba adelante, de repente, entró por otro camino, y luego al lado del cerco, cuando fue a abrir la reja, ¡escuche el disparo, el grito, el resplandor! Mi marido... (Rocha, 1967, 0:32:34).

Con el foco de la culpa en Vieira, el pueblo se enfurece. Al enterarse de lo sucedido, en un acto hipócrita Paulo enfrenta al gobernador, exigiendo que se haga cargo. Sin ánimos y con una respuesta vaga, es allí cuando el artista decide largarse. “¡El culpable es usted, don Paulo! ¡El culpable es usted!” recuerda Paulo las palabras de la viuda en un plano donde se rompe la cuarta pared (Rocha, 1967, 0:37:23). El arte está en la obviedad del agresivo en forma de elipsis transmite el dolor causado por la misma secuencia. Este momento se vuelve un evento canónico para el pueblo, esta primera ruptura de confianza, el tratado del silencio a la oposición, esta violencia política. Son indudablemente, estigmas de un pueblo reprimido. La sutileza del director en expresar un pueblo reprimido y traicionado es remarcable. Usualmente, las imágenes de represión suelen ser violentas entre batones, fuego, gas pimienta, policías y fuerzas armadas. Pero aquí se encuentra el hecho político, hay un castigo intencionado hacia el espectador, pues no merece ver que pasó, sino cuestionar el porqué.

La otra instancia en donde se encuentra expresa la represión popular en términos de censura ocurre hacia el final del film, en el *Encuentro de un líder con el pueblo*, donde Vieira es festejado, celebrado, bailado, bendito. Mediante un extraño ritmo, Sara y Paulo se abrazan mientras suena música anempática y Paulo recita su propia poesía teórica y holística del pueblo. “El pueblo es Jerónimo, habla Jerónimo, habla!” le insiste Sara a un hombre, “no tengas miedo, hijo. ¡Habla!, tú eres el pueblo, habla” (Rocha, 1967, 1:20:22). Al callarse, Jerónimo expresa, mirando a la cámara “yo soy un hombre pobre, un obrero, soy el presidente de mi sindicato. Estoy en la lucha de clases, (...). El país está en una gran crisis y lo mejor es guardar la orden del presidente” (Rocha, 1967, 1:20:27). Paulo rápidamente lo interrumpe tapando la boca con la mano y, siguiendo con la relación íntima de personaje-espectador, dice mirando a la cámara “¿Ven lo que es el pueblo? ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!

¿Ya pensaron a un Jeronimo en el poder?” Un hombre, arrastrándose entre la gente, le agarra la mano de la boca a Paulo y se la quita. “¡Un momento, mi gente! ¡Un momento! Voy a hablar ahora. Con el permiso de los señores, Don Jeronimo, hace nuestra política, pero Don Jeronimo no es el pueblo. El pueblo soy yo, que tengo 7 niños y no tengo donde vivir” expresa mirando a la cámara. Lo interrumpen violentamente mientras la multitud festejante le grita “¡extremista!, golpeándolo, envolviendo el cuello con una soga. “El hambre y el analfabetismo son propagandas extremistas. (...) En Eldorado, en Eldorado no hay hambre, no hay violencia, ni hay miseria!” grita un institucional seguidor de Vieira, con la figura contrastante del hombre expreso con un arma en su boca (Rocha, 1967, 1:23:35). Siguiendo el mismo destino que Felicio, es asesinado.

En ambos casos donde hubo un intento de testimoniar la realidad popular, los integrantes valientes del pueblo se sometieron a un gran castigo. Esta represión popular dramatizada en un escenario idóneo pero ficticio, se fundamenta en los acontecimientos reales de una Brasil dictatorial. La represión no era un factor ajeno a la realidad. Entre las torturas, las desapariciones, las detenciones y los asesinatos, si bien no tan pronunciados en Brasil como en el caso Argentino²⁴, la dictadura había instaurado una cautela generalizada en su base opositora (la izquierda y los partidos comunistas) (Joffily, 2018). Funcionaban como herramientas de control para influenciar el comportamiento, como explica bien el filme, de “(...) los moradores de favelas, los campesinos, los indígenas, los obreros (...)” (Ídem, p.87). Estos mismos son tanto los integrantes del pueblo, como las víctimas de esta represión.

c. La estructura argumental como habilitador del pueblo oprimido y el desarrollo de los personajes dentro de la misma

En relación a la construcción de la estructura argumental y narrativa de la presente película toma un curso más experimental. *Terra em Transe* (1967) es similar a aquellas icónicas narrativas del cine europeo clásico y en el cine soviético también se podían encontrar saltos temporales y un enfoque no lineal en la narración de las historias. Estos contemplan a directores como Luis Buñuel con *Un Chien Andalou* (1929)—que además de ser un film discontinuo, era surrealista—, Sergei Eisenstein con *Alexander Nevsky* (1938), y Jean-Luc Godard con *Week-end* (1967), de los cuales abierta y conscientemente Glauber Rocha inspira

²⁴Pues como vimos anteriormente, la importancia de la junta militar en Brasil por la opinión pública, reducía las chances de someterse a un juicio de valor tanto por los ciudadanos brasileños así como también por las potencias extranjeras, en tanto a cometer “excesivos” actos de violencia política (Joffily, 2018).

su arte por su cercanía contextual (Anónimo, 2023; Aresté 2009). Análogamente a estas obras, *Terra em Transe* dispone de saltos temporales y entrelazamientos de eventos que logran confundir al espectador en términos donde se encuentra situado temporalmente. En este caso, no podríamos utilizar el mismo arquetipo estructural de la narrativa aristotélica como en *Os Fuzis* (1964). En este caso, habría que luchar contra cualquier intuitividad de encasillar el acto A en la introducción, el acto B en el desarrollo dando comienzo y finalización a los puntos de inflexión, y el acto C en el final del desarrollo, el clímax y el desenlace. La circularidad de la narrativa hace que *Terra em Transe* tome una estructura maestra de destino, donde la historia no lineal, concluye con el comienzo cronológico de la historia, realizando una estructura coyuntural de la trama (Portillo, 2017).

Ahora, si deseamos seguir encasillando el esquema narrativo en una división de actos en este preciso film, el acto A y el acto C se encuentran entrelazados, y el acto B es lo que transcurre en toda la evolución de la trama. Si se desea trazar una herradura para simplificar la historia, el acto A es el comienzo, el acto B es todo el desarrollo, y el acto C es el desenlace. Al igual que el compás político, los extremos se encuentran en la cercanía: el acto A y el acto C son complementarios. Resulta pertinente una explicación de la trama para comprender esta idea.

En el punto inicial A, que ocurre desde el comienzo de la tira hasta casi finalizado el minuto 9, somos introducidos a un Vieira derrotado con un pedido de renuncia, un Paulo exasperado por la falta del espíritu revolucionario del gobernador, y a una Sara triste por el sufrimiento del pueblo. El pedido de lucha por parte de Paulo hacia Vieira para que Porfirio Díaz no avance autoritariamente sobre Eldorado fue rechazado. Sus emociones, poesía y política son los factores que lo llevan a la muerte, que da por finalizado el acto A. Sin embargo, el núcleo argumental, donde suceden tanto los auges narrativos como las crisis, suceden todos en el transcurso del acto B. La trayectoria política de Paulo junto con Don Porfirio Díaz y Silvia; el abandono del poeta Martins luego de que el segundo haya sido electo gobernador; el vínculo repentino de Paulo, Vieira y Sara; los actos de represión popular; el erotismo y encuentro con Silvia nuevamente; y el asocio y perfidia de Fuentes hacia Paulo por el acople del empresario con Díaz, transcurrieron sucesivamente en el acto B. Cuando Paulo reconoce la traición comienza el acto C. Entre imágenes contrastantes de un Vieira seguido por un pueblo maltratado y un Díaz riendo solo en su desquicie, ocurre una versión simplificada y redactada del acto A, donde Paulo le implora luchar y el gobernador se resiste. Entre planos de Paulo arrastrándose derrotado, contraplanos de un Díaz siendo coronado, todo en una idea

alucinógena en el lecho de muerte del artista, Paulo muere apuntando al cielo con un arma y dando por finalizado el desarrollo argumental y la trama del film.

La manera que está estructurada esta historia nos dan a entender al pueblo como un sujeto casi tácito, que si bien se encuentra muy presente en las mentes y bocas de aquellos poderosos, sólo se visibilizan en momentos de represión. A lo largo de la historia, cada vez que aparece el pueblo de manera explícita, es cuando sucede una especie de ruptura y opresión popular. Entonces, en términos de representación del pueblo, la estética que toma el film es una *estética de la violencia*, agravado por el contexto real de una dictadura institucionalizada. En cierto sentido, la ausencia de este pueblo en el film es casi la crítica entera del mismo; en tiempos de dictadura, ¿alguien piensa verdaderamente en el pueblo?

En un desglose de personajes, existen tres figuras protagonistas que se vinculan indisolublemente con el contexto político que recrea el director: Paulo Martins, Don Porfirio Díaz, y el pueblo. Esto no quiere decir que los mismos sean los únicos personajes de la historia, lo que plantea sin embargo es que son claros ejemplos de protagonistas desarrollados que encuentran su inspiración en ilustraciones verídicas. Cada conglomerado protagónico representa una contingencia social distinta.

Comenzando por el primero, la disyuntiva personal de Paulo lo convierte en un personaje muy interesante. Su poesía interna, que contagia cada discusión y dialecto, su relación ciclótica que sostiene con otros personajes, su doble moral que quiere proteger al pueblo pero lo violenta y lo reprime. Es atractiva la manera en la cual el film se estructura en base a la construcción del personaje de Paulo, que al ser asesinado, recuerda toda su vida como flashbacks continuos en una poesía constante. Cada vez que se lo ve incierto o conflictuado con sus propias motivaciones, cuando se deja llevar por motivos ególatras, es cuando el film se vuelve más experimental. Es discutido por la crítica del film, que Paulo representa al mismísimo Glauber Rocha, la militancia, el arte, la conciencia social son reflejos mutuos a propia semejanza. Es un protagonista que cuestiona las estructuras normativas, que ejerce la violencia. Pero, ¿hasta qué punto es una inspiración propia, si los motivos y las acciones del poeta son incompatibles? Si defiende al pueblo en su intelectualidad y teoría, pero lo agravia e insulta en sus actos, si *Terra em Transe* es un film por y para el pueblo, ¿por qué Rocha se proyecta en un personaje así de contradictorio? “Pero salen corriendo [el pueblo] atrás del primero que les haga una señal, con una espada o una cruz” (Rocha, 1967, 1:20:15). Esto nos

indica que, a pesar de las alegorías políticas y sueños combatientes, no deja de ser una pieza artística.

Analizando el arco del personaje de Don Porfirio Díaz, el mismo no es más que una expresa representación del avance e institucionalización del gobierno militar que merodeaba la arena política del Brasil en este momento histórico. “Los extremistas crearon una mística del pueblo, pero el pueblo no vale nada. El pueblo es ciego y vengativo. ¿si le dieran ojos al pueblo, que haría?” (Rocha, 1967 1:11:38) Su cruel y feroz forma de expresarse, su desprecio hacia lo popular, su materialidad ostentosa, el entrelazamiento con empresarios extranjeros, su derechismo populista, son todos factores compartidos. “Lavé mis manos con sangre y sin embargo fui humano” comienza el senador, “¡la sangre de los estudiantes, los campesinos, los obreros!” le responde Paulo “¡la sangre de los gusanos! Lavamos nuestra alma, purificamos el mundo” (Rocha, 1967, 1:13:02). Hay un paralelismo entre las dicotomías reales de la derecha o el comunismo, la civilización o barbarie, la restauración del orden. “¡Aprenderán, aprenderán! ¡Dominaré esta tierra, pondré estas históricas tradiciones en orden! ¡Por la fuerza, por el amor de la fuerza! ¡Por la armonía universal de los infiernos, llegaremos a una civilización!” dice Díaz, al ser coronado, mirando con sed directamente hacia la cámara (Rocha, 1967, 1:43:04). Díaz representa muy bien la transición antidemocrática a un gobierno de facto.

Apartandonos de las representaciones hipotéticas y las alegorías personificadas, el último protagonista de esta historia es sin duda el pueblo. Este pueblo censurado de Eldorado se encuentra reflejado en si mismo como el pueblo reprimido brasileño. Un pueblo alentador, un pueblo oprimido, un pueblo olvidado, un pueblo presente pero invisible, un pueblo censurado. Con elementos de lucha, y sin abandonar esa *estética del hambre*, este protagonista sostiene un factor a diferencia del caso anterior: la conciencia de la lucha.²⁵

²⁵En última instancia, me gustaría detenerme por un minuto en el único personaje femenino que verdaderamente introduce la noción de lucha de clase. Sin detenernos en una mirada con perspectiva de género, podemos considerar a Sara como extraordinariamente unitaria en su constante expresión a favor del pueblo a lo largo de todo el film. Es ella quien en primer lugar se aproxima a Paulo en el periódico *Aurora Livre*, entre una pena de velorio, con preocupaciones sobre la situación social. “(...) niños sin escuelas, hospitales llenos. Necesitamos hacer una campaña. Las donaciones no son suficientes. Es necesario hacer algo” expresa con preocupación (Rocha, 1967, 0:19:12). “La plaza es del pueblo como el cielo es del cóndor” (Rocha, 1967, 0:22:16). Es ella quien genuinamente impulsa a ser la voz de la razón cuando Paulo ronda la locura y la pérdida de conciencia en el motivo social. “¡La culpa no es del pueblo! ¡La culpa no es del pueblo! ¡La culpa no es del pueblo!” le grita a Paulo para hacerlo entrar en razón (Rocha, 1967, 1:20:06). Es ella quizás, sin tanto aire intelectualista, quien cumple el rol social que Paulo promete disponer.

d. El roce entre lo real y lo experimental: los componentes visuales auténticos en una tierra ficticia

Los objetos audiovisuales del film son característicos de un cine de autor prácticamente experimental. Rocha nos propone un relato que coquetea con elementos del *art nouveau* y también con herramientas de la vanguardia, deseando que la experiencia del espectador sea un acto político en sí, pero sin ignorar la sustancia filmica del espectáculo. *Terra em Transe* transita en un limbo entre lo irreal y lo real, con elementos que nos transmiten reflejos auténticos como las locaciones, las motivaciones y problemas de los personajes, y factores que ponen en cuestión esa realidad, como las secuencias eróticas, la poesía constante, los saltos temporales. Esos cortes de realidad proporcionados por los elementos superpuestos, la música apática, la discontinuidad de la estructura, nos otorgan el beneficio de comprender la experimentalidad y dramatización de la obra. Pero quizás el elemento que más expone esa “falsedad” (o lo que brinda ese *transe* justamente), entre *Bossa Novas* experimentales, tambores y clásicas, es el constante recite superpuesto de poesía propia por parte de Paulo. Aquellos elementos son los que despiertan a los testigos observantes la propia conciencia de enfrentarse, a fin de cuentas, a un hecho artístico.

Pero otra gama de elementos nos muestra que el film no es una descabellada idea surreal. Esto se debe a la inspiración de Eldorado en Brasil, discutiendo en su mismo idioma, rodada en locaciones cariocas y el paralelismo con su historia en el avance de la derecha. En última instancia, resulta curiosa la función multifacética de la cámara como instrumento que graba esta realidad creada. En algunos casos, toma el rol de observador de lo que sucede, pasando desapercibido y obviado por los personajes. Pero en otros casos, los protagonistas están conscientes de la misma, mirándola y hablándole directamente. Eso genera, como en el film anterior, una intimidad de la historia. No se trata solamente de decisiones técnicas con planos cerrados y primeros planos, sino también la relación con el objeto.

e. La expresion artística de un pueblo reprimido en el auge dictatorial

La representación popular desarrollada en *Terra em Transe* es pluridimensional. Las características que se mencionan prestan a una definición del pueblo múltiple. Pero quizás ello es lo más fiel que podría hacer Rocha para representar un pueblo real, la cuestión multiplural. Si de representaciones alegóricas se hablara, vemos un patrón que se repite

porque, al igual que el caso anterior, este pueblo a pesar de su diversidad compone solo parte del pueblo. En este punto se habla de un pueblo *doradense* directamente reflejado en el pueblo brasileño (pues no hay factores que nos indiquen lo contrario); si este es una semejanza de las experiencias reales del pueblo, estamos solamente viendo el sector popular metropolitano. Como mencionamos anteriormente, el pueblo en el largometraje, es un pueblo presente en la teoría, pero ausente en la práctica, es un pueblo traicionado y reprimido. Quienes juran proteger sus intereses no lo hacen, quienes imploran una conciencia social son pasivos.

Curiosamente, el pueblo es muy consciente de sí mismo y toma proactividad en su carencia. Aunque, para su propio perjuicio, esas son las características que lo llevan a su propia condena. A la función de *estética del hambre* se le suma una *estética de la violencia*, pues los mismos motivos que llevan al pueblo a actuar “violentamente” son impulsados por su propia miseria. Con esto Rocha plantea un apilamiento de corrientes; nunca dentro el Cinema Novo se podrá quitar el pilar que le brinda al pueblo brasileño su propio accionar, es decir, su propio hambre, su mayor dificultad. A diferencia del caso anterior, vemos un pueblo más reactivo a su propia situación, a un pueblo dueño de sus propios problemas, vemos un pueblo colectivo y heterogéneo, compuesto por obreros, trabajadores, mulatos, negros, blancos. Pero a su vez, un pueblo silenciado. El pueblo es aquel que llena las plazas, el que sacude la tierra en apoyo a Viera, pero también es aquel que sufre, el que exige un cambio, el que se manifiesta. Todas estas formas toma el pueblo en el filme de Glauber Rocha. Hace un buen trabajo a la hora de generar emociones a los espectadores, no es difícil percibir la angustia e injusticia, cortesía por el abuso y la deslealtad que este pueblo sufre.

No es ajeno al entendimiento que esta obra, este espectáculo político, es un fruto directo representativo de su contexto dictatorial. La rigurosa manera de formular una crítica al gobierno militar mediante un simbolismo y un escenario ficticio hace de Rocha un excelente militante.

Comprendamos por un instante lo que estaba sucediendo en la Brasil del momento en el cual fue rodado el film. Entre metas económicas—contener la inflación—, metas políticas—frenar el avance del comunismo—, y metas sociales—evitar la movilización de las masas—, el régimen político militar autoritario, liderado por Humberto de Alencar Castelo Branco, se caracterizó por intentar su intento de institucionalización del sistema (Skidmore 1999). El

bullicio político en las metrópolis se volvió el foco en las representaciones sociales. Ya no era más mostrar una Brasil acechada por el hambre, sino los efectos populares establecidos por el golpe de Estado. El brote de medidas represivas que surgieron luego del golpe conocidas como *Operação Limpeza*, atacaron las libertades individuales y de expresión de los ciudadanos brasileños (Joffily, 2018). Si hay una realidad atravesada por un fenómeno común como la represión, la principal materia de representación va a ser aquella que sea compartida. Era la intervención de centros intelectuales, de los sindicatos, de las organizaciones educativas, la reducción de los poderes, entre otras medidas, las llevadas a cabo para contener (y restablecer) el orden social (Joffily, 2018).

La represión generalizada hacia el pueblo impulsó a los artistas a exhibir esa represión y contar su verdad dentro de lo mejor que saben hacer: expresarse artísticamente. *Terra em Transe* expone la represión militar, entre metáforas y alegorías, que padecía el pueblo brasileño de ese entonces. Sin embargo, no es el único filme que exhibe esta represión. Expuesta de diferentes maneras *O Desafio* (1965) de Pablo Cesar Saraseno y *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl expresan las situaciones individuales y las transiciones que un hecho represivo en sí como lo es un régimen militar, perjudica a su propio pueblo. En estas representaciones, la construcción de la noción popular adhiere a una antigua *estética del hambre*, una *estética de la violencia*. Dentro de un nuevo contexto, el hombre defraudado, hambriento, obrero, activista, militante y represivo era el pueblo en su máxima expresión.

Figura 2. Fracción del pueblo retratado



Nota: fotograma recuperado de *Terra em Transe*, luego que Felipe Vieira haya sido electo gobernador (Rocha, 1967, 0:27:23).

Figura 3. Segunda fracción del pueblo retratado



Nota: fotograma recuperado de *Terra em Transe*, durante la desesperación en el asesiato de Felício (Rocha, 1967, 0:32:26).

Figura 4. Tercera fracción del pueblo retratado



Nota: fotograma recuperado de *Terra em Transe*, durante el encuentro de un líder con el pueblo (Rocha, 1967, 1:23:43)

III.III ¿Un tropicalismo escapista?: Como era Gostoso o meu Francês (1971)

La tercera y última etapa del Cinema Novo es quizás la más representativa en términos de la relación entre la dictadura y el arte: plantea una nueva lingüística cinematográfica reversionada por la censura. Sin abandonar el ojo de la experiencia política latinoamericana, esta etapa reinventa mediante aspectos tropicales y burlescos (que atraviesan el nudismo y el primitivismo

desde un punto de vista estrictamente europeo), y toma una nueva normativa en expresar críticas sociales y políticas. La sutileza de los filmes en la crítica no quiere decir que esta nueva gama de películas no sea parte de un hecho político en sí mismo.

(...) el filme provee una reacción política fuerte en contra de la dictadura militar en América Latina financiada por los Estados Unidos. De 1964-1984, la dictadura urgió a los cineastas nacionales a suprimir cualquier tipo de manifestación sociopolítica. Mientras que el film está ambientado en el siglo dieciséis, cuando los europeos disputaban la colonización de Brasil, también traza paralelos con lo que los estadounidenses hacían con América del Sur en la década del 60. (Moura, 2011)

En este caso específico, no se trata de un retrato actual de la experiencia popular moderna como en los casos anteriores, sino esperamos a un retrato del pueblo precolombino, más bien clásico si se quiere. Es un retrato de la experiencia de un pueblo en vías de colonización, un pueblo formado con sus propias estructuras estatales en constante choque con una fuerza externa disruptiva. La presente investigación utilizó la definición de *pueblo* en términos políticos en base a su relación jerárquica con el Estado moderno, pero en el desarrollo de *Como era Gostoso o meu Francês* se evidencia un entendimiento del pueblo más profundo, pues demuestra las primeras interacciones de estructuras estatales originarias²⁶. Nelson Pereira dos Santos optó por adoptar la etnicidad y la originalidad del individuo en estas tierras, y en cierto sentido, el pueblo en su estado más nativo, para expresar su descontento político sistemático actual (teniendo en cuenta sus restringidas oportunidades en un contexto de prohibición en la expresión artística). Lo hace al representar al pueblo como reacio a una nueva forma de institucionalismo, un pueblo organizado y combativo que lucha por su propia supervivencia.

a. El lenguaje popular de Nelson Pereira dos Santos y la síntesis histórica de *Como era Gostoso o meu Francês*

²⁶Hay un choque de construcciones estatales con la invasión de los europeos en el continente americano, según explica José Mendoza (2017). La estructura indígena construida con anterioridad viene a ser suplantada por aquella estructura del Estado europeo. “Realmente podríamos decir que las poblaciones indígenas estaban en un proceso de desarrollo en América, que a la larga podían llegar a conformarse en Estados, que pudieran llamarse Estado Monárquico, Estado Centralista, lo que sea, pero estaban en un proceso de desarrollo en América que a la larga pudieron llegar a convertirse en Estados” (Mendoza, 2017, p.83).

Considerado el padre del Cinema Novo, y uno de los cineastas más importantes de la historia brasileña, Nelson Pereira dos Santos influyó en todo momento profesional, en la creación del lenguaje cinematográfico nacional. Sus constantes contribuciones al movimiento durante las tres etapas le ofrecieron. Nacido en San Pablo en octubre de 1928, su vida metropolitana incentivó su formación académica en derecho y sociología, las cuales le brindaron las herramientas normativas necesarias para la creación de un arte político (Mahieu, 1997). Con una juventud politizada en hechos concretos como su afiliación al Partido Comunista Brasileño—proscrito luego en los tiempos de dictadura—, logró convertir su entera filmografía en un acto político (Adorocinema, n.d). Con los largometrajes *Rio 40 Graus* (1955) y *Vidas Secas* (1963) se formalizó como director de cine profesional. En la utilización de planos, de ideas críticas en un cine más de autor, de actores amateur, Pereira dos Santos estaba altamente influenciado por el Neorrealismo Italiano. Retratando la miseria en sectores específicos en Brasil, o siendo censurado por su histriónica metáfora en *Fome de Amor* (1968), nunca abandonó su sustento militante. A la hora de crear *Como era Gostoso o meu Francês* (1971) existía un conflicto de intereses entre su propio espíritu artístico y revolucionario y el autoritarismo de turno. Sus críticas políticas debían volverse aún más indescifrables.

Basado en los cuentos de Hans Staden, *Como era Gostoso o meu Francês* (1971) cuenta la historia de un francés anónimo y su trágica travesía por la región brasileña a mitad del siglo XVI en menos de noventa minutos. En un principio, nuestro protagonista soltero y asentado en la colonia francesa de la Bahía de Guanabara, comete el pecado mortal del intento de adulterio con una mujer indígena. Luego de ser juzgado en la fé cristiana y tirado al océano atado a una herropea, fue dado por muerto. Sin embargo, su instinto de superviviente lo llevó a la resistencia, pero cayó en manos de los portugueses. Al ser concurrentemente atacados por los Tupinambás, un grupo indígena con tendencias antropofágicas confunden al francés por un hombre portugués²⁷. A pesar de su constante intento de demostrarse francés, fue asentado como esclavo para ser asesinado en la octava luna llena. “Nuestros chamanes profesaron que capturaríamos a un portugués fuerte. ¡Allí está! Él es mi esclavo. Finalmente vengaré la muerte de mi hermano [en manos de los portugueses]” (Pereira dos Santos, 1971, 0:19:39). En su llegada a la tribu, un comerciante francés en su paso por la aldea, que intercambia abalorios, peines y espejos a cambio de pimienta y madera, en beneficio propio le confirma a los Tupinambás su propia

²⁷Históricamente aliados de los Tupiniquins, enemigos de los Tupinambás.

mentira, el francés no es francés sino definitivamente portugués. En su justificado enojo, el comerciante le propone un trato:

“Te matarán, pero todavía te quedan ocho meses para vivir. Hasta que mueras, serás muy feliz, incluso quizás escapes. Sigue mi consejo, esa mujer a tu lado es tu esposa. No será difícil ser feliz con ella. Mientras tanto, recoge pimienta y madera para mí. Cuando regrese en unos meses, haremos un trato. Te traigo conmigo y te doy dinero para que comiences una nueva vida en Francia” (Pereira dos Santos, 1971, 0:26:42).

Sin demasiadas alternativas, el francés comienza a ser establecido como parte de ellos, a pesar de su destino. Vive la vida con su mujer Seboipepe, aprende su idioma, adopta esa cultura, se despoja de la ropa, se corta el pelo, cultiva la tierra junto a los niños y mujeres Tupinambás, captura europeos junto con Cunhambebe. Al regresar, el comerciante le vuelve a mentir, diciéndole que no lo puede llevar consigo. El francés le propone un trato de 10 barriles de pólvora a cambio de un tesoro que encontró Seboipepe. El comerciante acepta y, en un acto avaro de llevarse toda la riqueza, éste es asesinado. En un intento por escapar a la balsa de donde vinieron los franceses, con ganas de llevarse a su mujer, se queda éste en la isla. Para salvar su propia vida, el francés le ofrece todos los barriles de pólvora al cacique Cunhambebe. Con esta arma, son capaces de aniquilar a sus enemigos, los Tupiniquins. Sin resultado, luego de la victoria Cunhambebe le informa a toda la aldea “mi esclavo está listo. Lo comeremos esta luna y yo tendré otro nombre. Mi primo Ipiraguaçu recibirá este brazo. Este otro para Mbitatá. El cuello le pertenece a Seboipepe” (Pereira dos Santos, 1971, 1:07:20). Luego de que la propia Seboipepe le explicase a su hombre cómo sería el destino que sufriría, en una enorme desilusión y sin poder escapar, el francés es asesinado y comido en un ritual antropofágico.

b. La cultura y el colonialismo, dos polos de un mismo espectro temático

En este intento de expresar la crítica social de manera figurativa, se puede visualizar que existen dos temáticas pilares, sumamente ligadas entre sí, que ayudan a la representación del pueblo: la formación cultural y el colonialismo. Ambas cuestiones son la base del trasfondo político del film, por lo tanto están latentes en todo momento y lugar. Pero hay dos instancias específicas, sumamente breves, donde el espectador se vuelve consciente de ella.

En relación a la formación cultural, aquí se refiere en dos instancias. Por un lado, la adopción y adaptación del francés en la cultura la cual le es presentada al aprender su forma de vida, y por otro lado, la propia aceptación cultural de Seboipepe. Se puede comparar este aspecto cultural de forma contrastante en ambos casos, el primero sobre la incorporación cultural y el segundo sobre la inflexibilidad cultural. En el primer caso, existe una forma de incorporación cultural por parte del francés, al cosechar la tierra junto a ellos, al cortarse el pelo, al cazar europeos portugueses junto a Cunhambebe, al aprender su idioma (Pereira dos Santos, 1971, 0:34:27; 0:31:47; 0:38:35). Pero esta adopción del francés es considerada falsa, es un mecanismo de defensa en su propia naturaleza. Con un mecanismo de pensamiento darwinista, con la supervivencia del más apto, una incorporación cultural era la chance más alta con la que contaba el francés para sobrevivir. Falsa esta adaptación o no, de todas formas supo incorporar esa cultura y transitarla desde otra perspectiva.

Ahora, el caso de Seboipepe respecto a su propia cultura, toma una postura intransigente. A pesar de compartir ocho lunas llenas juntos, experiencias, besos y pasiones, el destino siempre iba a ser el mismo. Aquí no hay experiencia ni emoción que valga, pues la cultura y la tradición pesan más que la razón. “¿Llorarás?” le pregunta su mujer, refiriéndose a la instancia del sacrificio, “¿y tú?” le responde el francés. “Si, estaré triste”, “pero después me comerás” exclama el protagonista, “sí” reclama ella con una sonrisa (Pereira dos Santos, 1971, 1:09:30). El vínculo desarrollado por estos dos personajes no vale nada en comparación a la sangre Tupinambá; el ritual antropofagia es un componente cultural. Y esto se acentúa cuando el francés, en su fallido intento de escape con su tesoro en una balsa, es flechado en el glúteo por Seboipepe (Pereira dos Santos, 1971, 1:14:37). Sin pensarlo dos veces, en lugar de dejarlo en libertad, o seguir forjando el vínculo entre ambos, ella hace todo en su poder para que se cumpla el destino. Las experiencias y las emociones no sobrepasan el núcleo social de estas interacciones humanas: la cultura.

Respecto a la temática colonialista dentro del argumento, no es más que un reflejo propio de la historia brasileña en sus puntos más explícitos. El acto colonial en sí con la llegada de los europeos a Guanabara, la explotación indígena, e incluso las discriminaciones raciales y religiosas por parte de los colonos hacia los pueblos originarios, son elementos de la realidad y la ficción que se pueden estudiar en la historia y ver en el film. Respectivamente en la expresión artística, estos hechos están desde el comienzo del film, cuando desembarcan en estas tierras ‘descubiertas’, cuando ridiculizan a los Tupí vistiéndolos, y también con las

acotaciones discriminatorias de Villegaignon, describiendo a el pueblo Tupinambás como “personas salvajes sin cortesía y humanidad” (dos Santos, 1971, 0:00:34; ídem, 0:01:20; ídem, 0:00:44). Demás está decir que la cuestión colonialista se encuentra en todo momento del film, pero hay una instancia en particular que lo demuestra. El momento específico cúlmine del colonialismo, es el deseo del francés segundos antes de ser asesinado. “Cuando muera, mis amigos me vengarán. Desaparecerán de esta tierra” exclama en sus últimas palabras (Pereira dos Santos, 1971, 1:18:09). Siendo un conquistador en tierras forasteras, el deseo de la extinción indígena forma parte de ese sentido colonial. Pereira dos Santos con esta última frase en el film, no quiere que el espectador disasocie la realidad de este personaje, de quién era. Fue parte de un acto colonialista, estaba allí para ampliar la demografía de su tierra nativa inexorablemente. Su intento de adaptación cultural no era más que una herramienta para su propia supervivencia. No le interesaba ser parte de ellos, quería no ser asesinado. Y por si el espectador se dejó llevar por las acciones del francés, este último grito de desesperación nos recuerda la naturaleza colonialista del protagonista. El director juega con la estructura temporal en una forma metafórica. La noción del futuro, haciendo la película en una instancia histórica que mira el pasado, que ya entiende en el juego del tiempo que es lo que sucede con las tribus originarias, sus costumbres y prácticas. No quiere dejar de concientizar al espectador en términos binarios, la subjetividad de la bondad y la maldad entre los europeos colonizadores y los indígenas colonizados.

c. La estructura argumental

La estructura narrativa del film en sí en términos de Portillo (2017), es linealmente cronológica. La binariedad del protagonismo en el film nos da la posibilidad de comprender en el mismo, dos estructuras narrativas dependiendo del punto de vista en el cual nos encontremos. Si analizamos el film desde el punto de vista protagónico del francés, estamos frente a un esquema narrativo aristotélico, como el caso de *Os Fuzis* (1964) (Portillo, 2017). Hay un inicio, donde un francés es sentenciado a muerte por sus actos lujuriosos, cual sería interpretado por el acto A; un desarrollo, donde el es capturado por una tribu indígena y convive con ellos y complacer sus necesidades para evitar a toda costa ser asesinado dentro del acto B, y un final, donde no logra su objetivo y es parte de un acto caníbal como acto C y final. Pero si consideramos la historia como base analítica del pueblo Tupinambá, podríamos añadir la característica de mecanismo argumental como “trozo de vida” (Portillo, 2017). La circunstancialidad del paso del francés por la tribu hace que la historia contada sea solo un

fragmento de la totalidad temporal dentro de este universo. En este mecanismo se abandonan los actos estipulados como A, B y C, existe solo un punto de inflexión, casi terminado el film, cuando la tribu Tupí cobra en su inocencia, el destino dictado por los chamanes y la venganza por la muerte de Tapiruçu, hermano de Cunhambebe y marido de Seboipepe. Como mencionado anteriormente, no hay una estética de miserabilidad o violencia, sino más bien una tropicalista que refleja los hechos históricos de manera real.

Decidimos inclinarnos más por la segunda estructura argumental, ya que la misma estructura nos permite entender el carácter prevalente del pueblo y su protagonismo como expresión representativa primera. Logra centrarse en una narrativa que explora temáticas culturales, y del comportamiento social dentro de contextos específicos en un choque de culturas. Esta segunda profundiza sobre la cuestión del indigenismo como pueblo originario ligado al tema de la prevalencia: institucionalizados antes de la llegada del francés, así como también luego de su partida.

d. Los objetos audiovisuales

Los componentes audiovisuales del filme desorientan al espectador en términos realistas. Los colores vibrantes en contraste con el uso de paisajes naturales, los simbolismos y los elementos figurativos visuales; aún ambientado en un pasado histórico, no deja de ser un filme de la década del setenta. A digna mención, la relación de aspecto aquí se aleja del usual 16:9 y adopta una visión 4:3. Este componente distinto, hace que el espectador sea consciente del propio acto de estar mirando un film, noción de la cual muchos directores deciden alejarse. Pero dentro de un film como acto político, adoptar esta conciencia, es parte de la propia militancia.

Pero desde la elección de planos cerrados, donde se crea nuevamente esa intimidad, la precisión en la vestimenta—o la falta de ella—, y la exactitud histórica del idioma y las costumbres, crearon una inmersión en el universo creado por el director. No abandona por completo los elementos realistas, si no logra jugar con la dualidad de las herramientas cinematográficas y una expresión histórica acertada. Este film usa una combinación de componentes visuales para expresar la representación cultural del pueblo en su nivel superficial.

e. La demostración histórica de un pueblo en construcción: su representación y contexto

En este caso específico, hay solo un protagonista en relación a la representación del pueblo, y es el pueblo en sí mismo. El personaje del francés es circunstancial en términos de desarrollo popular, pues la evolución de los Tupinambás en su propia estructura de poder desescalada varía no en relación a estos factores externos. Por ello es pertinente elaborar el desarrollo del pueblo y la representación del mismo conjuntamente. Las alegorías y los simbolismos de construcciones de pueblo se encuentran mucho más en lo profundo que en un film como acto estrictamente político en sí. *Como era Gostoso o meu francês*, más que una crítica contemporánea que exhibe el descontento social presente, es una reflexión histórica de hechos del pasado que forjaron los caminos de la configuración contextual brasileña (Mahieu, 1997), realizando a su vez una expresión figurativa del mismo pueblo que no será vencido. En ella, vemos un pueblo histórico, regido por su cultura, sus tradiciones y sus creencias, regido en sí mismo por estructuras estatales (o pre-estatales si se quiere) que lo hacen saber a sí mismo como un *pueblo*. El pueblo representado es el individuo indígena que de manera sorpresiva, aprende a llevar una nueva realidad con un enemigo que distorsiona el orden natural: el colono europeo. Este último se introduce a este mundo desconocido, imponiendo sus ideales, creencias y culturas extrañas. El pueblo entonces, es un pueblo reactivo a una nueva forma de vida, un pueblo combativo que lucha inherentemente por su propia prevalencia. En su propia historia, el hombre indígena, cultural, religioso, y combativo por su propia supervivencia conforma, sin más, el pueblo.

Esta obra, comprendiendo la ausencia del pueblo moderno como tal pero la presencia del pueblo en su componente cultural, nos habla de la censura en la política contextual, pues esta misma le saca la idea al director de una expresión política contemporánea. Las herramientas limitadas indujeron a buscar alternativas en la detración sociopolítica. Pero, ¿por qué este pueblo específico tiene que seguir siendo parte del análisis? La respuesta está en la forma metafórica de Pereira dos Santos en realizar una crítica contemporánea mediante una exposición colonial. Él nos habla de la supervivencia del pueblo, de la prevalencia del mismo. Sigue siendo un pueblo nativo de la tierra que, a cuerpos externos que intentan superar con astucia, no cederá. No dejará su cultura ni enemistades de lado, ni la forma de practicar las creencias. Discutiblemente, este pueblo es en un nivel figurativo, el pueblo brasileño que en su debilidad se protege a sí mismo de las influencias y represiones de un gobierno de facto.

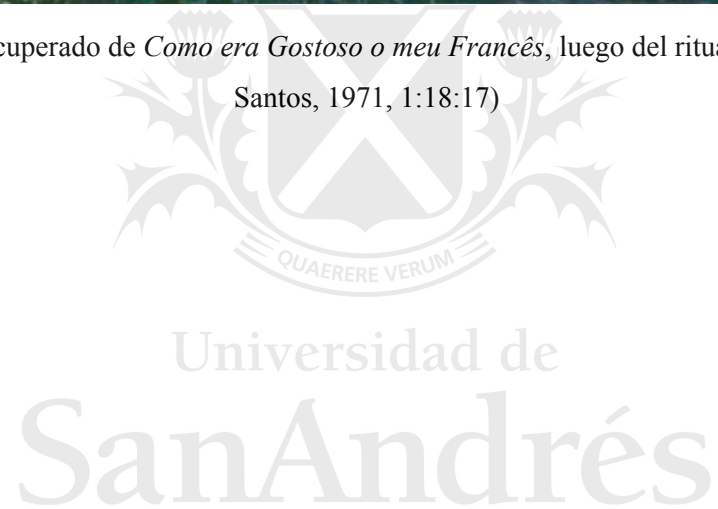
Pereira dos Santos nos quiere decir que el pueblo brasileño no sucumbió en sus raíces, y tampoco intentará ahora.

Ahora bien, desde un punto de vista histórico, nos encontramos en un contexto de “los años de plomo”, donde al momento de la creación del film, las represiones sociales eran cada vez más fuertes. Sucedió luego de la derogación de la AI-5, donde como respuesta a las protestas estudiantiles contra el régimen, donde el presidente de Brasil tenía la potestad de “(...) suspender las actividades del Parlamento y revocar los mandatos de los parlamentarios, así como a suspender los derechos políticos de cualquier ciudadano brasileño y confiscar los bienes considerados ilícitos. También impedía a la Justicia juzgar cualquier acto presidencial” (Teixeira, 2023). En la transición de da Costa e Silva a Médici, las restricciones y la opresión a cualquier fuerza opositora era inminente. Con una resistencia reducida y una censura creciente a las expresiones artísticas, realizar una crítica al régimen dictatorial era casi imposible si se deseaba mantener la propia libertad individual. Entre eso o el exilio, el director decidió encontrar una manera más intrincada de realizar una crítica social al bullicio político de la época. Asimismo, con una dificultad en la crítica neocolonialista obvia, surge la duda ¿por qué no condenar la raíz colonialista? El núcleo es este, pues el pueblo se encuentra en las disparidades y dificultades frente a una amenaza colonial, en lugar de nacional. La idea del pueblo se reconstruye en un encuentro colonial, que no deja de ser ajeno a los asuntos brasileños de la época. Pereira dos Santos logró ese doble juicio figurativamente, en la creación de este film nacionalista.

Figura 5. El pueblo retratado



Nota: fotograma recuperado de Como era Gostoso o meu Francês, luego del ritual antropofágico (dos Santos, 1971, 1:18:17)



Conclusiones

El presente trabajo se propuso a demostrar de qué manera está representado el pueblo en el Tercer Cine brasileño—o más bien, en el Cinema Novo—, y las razones por las cuales esta representación varía. Se encontró que dentro de un movimiento cinematográfico de importancia política como lo fue el Tercer Cine, el concepto de *pueblo* dispone de una flexibilidad teórica que hace variar la exhibición popular en relación a la fase del movimiento que refiere, y a su desarrollo histórico político. Dependiendo la etapa del Cinema Novo en la que se encuentre y la transición a un régimen dictatorial creciente en represión, el pueblo estará representado mediante su miserabilidad, mediante su represión, o mediante su cultura respectivamente. Dentro de este apartado se concluirá de manera precisa la forma en la cual el pueblo está representado en el Cinema Novo, y los descubrimientos a partir de ello.

Si el argumento central de esta tesis era la contextualización histórica para explicar su incidencia en distintas representaciones, abordar el transcurso histórico brasileño es entender el propio argumento planteado. Respondamos con exactitud y especificidad la pregunta que cuestiona la forma de la representación popular en el Tercer Cine brasileño. A partir de un revisionismo histórico con ayuda de un análisis filmográfico, se puede afirmar que la construcción discursiva popular en este tipo de cine no es constante. Es decir, no hay una sola fórmula arquetípica en la construcción del personaje de pueblo, y esto se debe principalmente a dos cuestiones, la etapa del Cinema Novo por un lado, y el contexto sociopolítico por el otro. Paralelo a la construcción del lenguaje nacional cinematográfico brasileño, existía un debilitamiento ideológico y un crecimiento represivo que dieron a lugar a un nuevo orden político dictatorial. En ese período de transiciones y aprendizajes, las expresiones artísticas sufrieron cambios estructurales. Si de por sí, la instauración de un idioma cinematográfico nuevo y desarraigado de la normativa, contenía un trasfondo de espectáculo político, la censura era un inminente destino. Dado que las tres corrientes del Cinema Novo se desarrollan en la medida que el escenario sociopolítico se reestructura, el pueblo reflejado toma un valor distinto en base a las luchas populares.

Dentro de la primera corriente, previo a la destitución del orden democrático, el pueblo está representado casi exclusivamente mediante la *estética del hambre* que exponía Glauber Rocha (1965) como visto en *Os Fuzis* (1964). Con el foco en su pobreza, la lucha social y la experiencia popular eran el dolor y el hambre en la *sertão* desatendida. Este relato de clases

sociales, o mejor dicho el sector específico del pueblo, está vulnerabilizado por la situación económica, demográfica y etnográfica en la región árida del Nordeste brasileño. Estos factores reales crean una reconstrucción en el ámbito artístico del pueblo como el sector rico, abundante y próspero en su espiritualidad, pero hambriento, miserable y pobre en su economía.

Dentro de las transiciones políticas, a diferencia de la fase inicial, la segunda ola del Cinema Novo propone al pueblo como un grupo cultural reprimido en una nueva institucionalización de un nuevo orden político, como expuesto en *Terra em Transe* (1967). En este caso, el pueblo es consciente, reacio, dueño de sus problemas y logra entenderse como heterogéneo y colectivo. Es una respuesta al intento de quiebre del Estado hacia el individuo en falta de democracia.

Dentro de la última etapa, en *Como era Gostoso o meu Francês* (1971) el pueblo se encuentra exhibido mediante un tropicalismo en sus propios orígenes étnicos del concepto de pueblo como respuesta a una censura generalizada. Es una expresión del pueblo brasileño moderno en los orígenes de su propio pueblo indígena, con sus propias estructuras estatales, y su deseo por la prevalencia. El pueblo consiste en el hombre indígena, guiado por su cultura y sus creencias, que lucha por su propia supervivencia.

Como hemos visto en esta tesis, las diferentes maneras de representación popular, hacen alusión a los cambios en el contexto político. El pueblo en la instancia previa a la dictadura militar brasileña es representado con las prioridades de su momento, una abundante sequía que causa estragos. Si luego, este mismo pueblo compuesto y heterogéneo se encuentra regido por un nuevo poder político, esa necesidad por expresar un pueblo afligido por esa instancia se transforma en la nueva prioridad. Pero también el pueblo brasileño sufre una censura, que se vuelve primordial en expresar ese descontento en una forma metafórica, recurriendo a hechos históricos pasados de represión y desestabilidad. Es interesante ver cómo los cambios políticos se encuentran directamente ligados con componentes interdisciplinarios. El arte, en este caso, es un canal de defensa que construye y reconstruye las nociones fundamentales para la ciencia política recurriendo a su propio contexto sociopolítico.

Resulta importante remarcar que la variación en la representación popular, no genera un cambio en su concepto *per se*, sino una recepción diferente en base al sector popular que se

esté expresando. Esto nos lleva al descubrimiento de la investigación, donde podríamos asumir un tercer factor que influye en la diferencia representativa: el tipo de sector popular. Dentro de la heterogeneidad de un pueblo latinoamericano contemporáneo, abatido por el colonialismo y la masacre, se dividen los segmentos del pueblo en su conjunto. Si bien el Tercer Cine en Brasil se orienta hacia una *estética del hambre*, toma distintas categorías de los componentes del pueblo brasileño. Cada etapa del Cinema Novo expresa las luchas de las vertientes populares, respectivamente aquellas de las comunidades africanas producto de la industria esclavista, de los grupos europeos mayoritariamente portugueses en el período colonial, y del colectivo indígena originario de la etnografía brasileña. Muestran experiencias distintas de partes de pueblos distintos. Aquí lo crucial es entender la flexibilidad del concepto en sí (y por ende, su exhibición). En resumidas cuentas, el pueblo proyectado en cada etapa de este cine, se encuentra está directamente influenciado por su historia contextual.

Este trabajo ilustra clara y concisamente la forma en la cual el pueblo está representado en las diferentes etapas del Cinema Novo, pero también incentiva el cuestionar estos aspectos interdisciplinarios mediante otros ejemplos. Establecimos la importancia de entender en profundidad como la contextualidad ayuda en la construcción semántica de diferentes conceptos políticos en su exhibición artística. Por ello resultaría igual de relevante para ambas disciplinas, llevar a cabo una investigación similar en torno a las nociones de *Estado* o de nación. Asimismo, si se desea profundizar en aquellas representatividades del pueblo, otros estudios podrían enfocarse en una comparación espacial, entre distintos cines emergentes en épocas de reestructuración democrática como en Argentina con el Grupo Cine Liberación, en Chile con el Tercer Cine chileno, o en Bolivia con el Grupo Ukamau. De otra forma se podría analizar esta exhibición popular incluso en otras disciplinas artísticas, como la literatura y las artes plásticas, e incluso otros movimientos cinematográficos. Por ejemplo, la construcción del pueblo en *Oliver Twist* y los andamios de la polarización poblacional en la Inglaterra del siglo XIX; la construcción del pueblo en el arte pictórico moderno en el Nuevo Realismo de Antonio Berni; la retórica de un pueblo comunista y su representación en el cine soviético a mitad del siglo XX. Estos son algunos ejemplos en los cuales se puede ver la representación y la construcción popular para enriquecer la relación y pertinencia entre la política y el arte.

Bibliografía y filmografía

- Acuña, C. H., & Chudnovsky, M. (2014). Cómo entender las instituciones y su relación con la política. Lo bueno, lo malo y lo feo de las instituciones y los institucionalismos. In *¿Cuánto importan las instituciones? Gobierno, Estado y actores en la política argentina* (Capítulo I, pp. 19–64). Siglo veintiuno.
- Adorocinema. (n.d.). *Nelson Pereira dos Santos*. AdoroCinema. Retrieved December 20, 2023, from <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-2926/biografia/>
- Aresté, J. M. (2009, January 23). *Glauber Rocha. Revolución*. Decine21. <https://decine21.com/biografias/glauber-rocha-58123>
- Aumont, J., & Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Paidós.
- Bachiller Cabria, J. V. (2012). El Estado y las estrategias nacionales de desarrollo en Brasil. Evolución y trayectorias recientes. *Anuario Americanista Europeo, ISSN 1729-9004*(No. 10). Ejemplar dedicado a: Brasil: ¿se puede ser una potencia mundial sin bombas atómicas ni premios Nobel?
- Beard, M. (2015). *SPQR: A History of Ancient Rome*. W. W. Norton & Company.
- Bercovici, G. (2014). Reformas de base y superación del subdesarrollo. *Revista de Estudios Brasileños, 1*(ISSN-e 2386-4540, 1), pp. 97-112.
- Brooks, R. H. (1973). DROUGHT AND PUBLIC POLICY IN NORTHEASTERN BRAZIL: ALTERNATIVES TO STARVATION. *The Professional Geographer, 25*(4), 338–346. <https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1973.00338.x>
- Calduch, R. (1991). El Estado, el Pueblo y la Nación. Capítulo 6. In *Relaciones Internacionales*. Ciencias Sociales, D.L.
- Cartoccio, E. A. (2007). Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la “generación del 60” el caso de Los Inundados. *Papeles Del CEIC, 1695-6494*.
- Carvalho, K. A. (2020). Povo desenvolvido é povo limpo: Propaganda e saúde no Brasil nos “anos de chumbo.” *Locus: Revista de História, 26*(2), pp. 434-458.
- Chanan, M. (2008). Revisiting Third Cinema. *Revista TOMA UNO , Número 3*(2312-9692 - 2250-4524), pp. 15-27. <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>
- Conde, M. (2007) Exposing the Illusions of Modernity: Literary Society and the Belle Époque of Brazilian Cinema, Vol. 36, No. 2 (Nov., 2007), pp. 98-115
- Correa Weffort, F. (1979). La crisis del populismo: Brasil, 1961-1964. *Revista Mexicana de Sociología, 41*(1), pp. 129-141.
- Crowds, G., Starr, W., McCormick, R., & Hertelendy, S. (1970). CINEMA NOVO VS. CULTURAL COLONIALISM: an interview with glauber rocha. *Cinéaste, 4*(1), 2–9. <https://www.jstor.org/stable/43868804>

- de Souza Costa, N., Vieira Motta, R., & Sartório Ricco, A. (2011). *A linguagem do Cinema Novo: Glauber Rocha e seus mitos* .
- de Valk, M., & Arnold, S. (2013). *The Film Handbook*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- del Prione, M., & Venancio, R. (2010). *Uma Breve História do Brasil*. Planeta.
- del Valle-Dávila, I. (2021). ¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85848>
- Delgado Rojas, J. I. (2021). La teoría política en el cine y a través del cine. La imaginación cinematográfica como forma de educación emocional. *Asociación Española de Ciencia Política Y de La Administración*. XV Congreso, España. <https://aecpa.es/es-es/la-teoria-politica-en-el-cine-y-a-traves-del-cine-la-imaginacion-cine/congress-papers/3108/>
- Demarchi, P., Martínez, A., Domínguez, L., Formigoni, D., & Peralta, H. (2014). Representaciones sociales en el cine infantil: Nacionalidad, raza, cultura y clase en “El Rey León.” *Aposta, Revista de Ciencias Sociales*, 63(ISSN 1696-7348). https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig_0c636b8d2ee0f9d6698d28243daf708e
- Deshpande, A. (2004). Films as Historical Sources or Alternative History. *Economic and Political Weekly* , 39(40), pp. 4455-4459.
- Edelman, M. J. (1995). *From Art to Politics: How artistic creations shape political conceptions*. University of Chicago Press.
- Eggers Lan, C. (1987). Los conceptos de “pueblo” y “nación” en la propuesta de unidad latinoamericana. *Revista de Filosofía Latinoamericana Y Ciencias Sociales*, 12. <https://asociacionfilosofialatinoamericana.files.wordpress.com/2018/12/eggers-lan-los-conceptos-de-pueblo-y-nacion-en-la-propuesta-de-unidad-latinoamericana.pdf>
- Elsaesser, T. (1986). Third Cinema/World Cinema: An Interview with Ruy Guerra [1972]. In *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Fontes, P., & Corrêa, L. R. (2018). Labor and Dictatorship in Brazil: A Historiographical Review. *International Labor and Working-Class History*, 93, pp. 27-51. <https://doi.org/10.1017/s0147547917000229>
- Fradinger, M. (2016). Leer los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano en la urgencia de nuestro presente. *Cinema Comparat/Ive Cinema*, IV(9), pp. 46-54.
- Gallardo, H. (1988). El pueblo como actor político y como sujeto histórico. *Revista Pasos*, 16.
- Gardnier, R., & Tosi, J. (2000). Cronología da crítica cinematográfica no Brasil. *Contracampo*.
- Greilson José de Lima y Marcos de Araújo Silva (2007). Migración, Consumo e Identidad: Análisis de Dos Casos Comparativos sobre Flujos Migratorios en Brasil. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

- Guerra, R. (Director). (1964). *Os Fuzis*. Herbert Richers. Embrafilme.
- Hall, S. (1989). Cultural Identity and Cinematic Representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media* , 3, pp. 68-81.
- Héctor Zamitiz Gamboa. (1999). Ciencia política e interdisciplina: una perspectiva teórica del Estado latinoamericano: entrevista con Marcos Kaplan. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas Y Sociales*, 44, pp. 183-200. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1999.176.49016>
- Horsley, C. B. (1981, August 23). Glauber Rocha is dead at 42; Innovative Brazilian director. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1981/08/23/obituaries/glauber-rocha-is-dead-at-42-innovative-brazilian-director.html>
- Jensen, P. K. (1997). From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions. Book Review. *The Journal of Politics* , Volume 59(2). University of Chicago Press Journals .
- Joffily, M. (2018). Represión política en la dictadura militar brasileña: un sobrevuelo por la historiografía . In <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR> (pp. 75–91).
- Johnson, R. (1984). Brazilian Cinema Novo. *Bulletin of Latin American Research* , 3(2), pp. 95-206. Wiley on behalf of Society for Latin American Studies (SLAS).
- Kerber, V. (2016). El entrañable Thiago. *Estudios de Asia Y África*, LI(3), 647. <https://doi.org/10.24201/ea.v0i0.2247>
- Levy, B. J. (2013). *Análisis del Cinema Novo de Brasil*. <https://www.bjartres.com.ar/el-cinema-novo/>
- Macías, J. H. (2015). Arrepentimientos, olvidos y silencios. Nueva lectura del apoyo periodístico al Golpe de estado de 1964 en Brasil. *Diacronie*, N° 24, 4. <https://doi.org/10.4000/diacronie.3757>
- Mahieu, J. A. (1997). Nelson Pereira dos Santos, padre del “Cinema Novo” (entrevista). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 569, 45–54.
- Mallorquín, C. (1999). La Construcción de la Cuestión Regional del Nordeste Brasileño en el Pensamiento de Celso Furtado. *Cinta de Moebio*, 6, 2.
- Mendoza, J. (2017). Estructuras estatales y los pueblos indígenas. *Temas De Nuestra América Revista De Estudios Latinoamericanos*, 8(18), 77-88. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9687>
- Negash, G. (2004). Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political. *International Political Science Review / Revue Internationale de Science Politique*, 25(2), pp. 185–201. <https://www.jstor.org/stable/1601676>
- Novitski, J. (1971). In Brazil’s Northeast, a Drought—and Quiet Despair. *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/1971/03/27/archives/in-brazils-northeast-a-drought-and-quiet-despair.html>

- O'Donnell, G. (1988). Antecedentes teóricos e históricos para el estudio del Estado Burocrático Autoritario. Capítulo 1. In *El Estado Burocrático Autoritario 1966-1973. Triunfos, derrotas y crisis* (pp. 13–63). Editorial de Belgrano.
- Paranaguá, P. A. (1986). El Cinema Novo: una revolución cultural. *The UNESCO Courier: A Window Open on the World*, XXXIX(12), pp. 33-36.
- Pécora, P. (n.d.). Una cámara en la mano, una idea en la cabeza. *Revista Caligari*. <https://caligari.com.ar/una-camara-en-la-mano-una-idea-en-la-cabeza/>
- Pereira dos Santos, N. (Director). (1971). *Como Era Gostoso o Meu Francês*.
- Pereira Loureiro, P. (2016) Strikes in Brazil during the government of João Goulart (1961–1964), *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 41:1, 76-94, DOI: 10.1080/08263663.2015.1126105
- Piñera, S. (1978). *Anexo C. Evolución de la pobreza en Brasil (Período 1960-1970)*. Cepal. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/2cd6a1c9-2b50-4a91-aefb-75f6134bc07a/content>
- INT-110 7 PROYECTO INTERINSTITUCIONAL DE POBREZA CRITICA EN AMERICA LATINA. Santiago, octubre de 1978. PPC/CDE/06.1
- Poppino, R. E. (1971). Brazil's Third Government of the Revolution. *Current History*, 40(354), pp. 102-107, 115. <https://www.jstor.org/stable/45312444>
- Portillo, R. (2017, September 13). *Sobre las estructuras narrativas en el relato cinematográfico*. Medium. https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematogr%C3%A1fico-146dcbd9c982
- Rocha, G. (1965). *La estética del hambre*.
- Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965.
- Rocha, G. (Director). (1967). *Terra em Transe*. Difilm.
- Rocha, G. (1980). History of CINEMA NOVO. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 12, pp. 19-27.
- Rodríguez Velásquez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos En Ciencias Sociales*, 4(1), pp. 11-31. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2016.0001.01>
- Romero, M. T. (2000). El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. *Reis*, 92, pp. 45-70. <https://doi.org/10.2307/40184293>
- Ryan, A. (2012). *On politics : a history of political thought from Herodotus to the present*. Liveright Pub./W.W. Norton & Co.

- Sarto, A. del. (2005). Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics. *Chasqui*, 34, 78. <https://doi.org/10.2307/29742031>
- Savio, K. (2006). Acerca del concepto pueblo en los discursos de Eva Perón. *Revista de Los Alumnos de Maestría En Análisis Del Discurso UBA*, ISSN 1669-886X.
- Skidmore, T. E. (1967). *Politics in Brazil, 1930-1964*.
- Skidmore, T. E. (1989). *The politics of military rule in Brazil, 1964-1985*. Oxford University Press.
- Skidmore, T. E. (1999). *Brazil: five centuries of change*. Oxford University Press.
- Solanas, F. E., & Getino, O. (1969, October 14). Hacia un Tercer Cine. *Tricontinental*, pp. 107-132.
- La Habana: Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina.
- Solanas, F. E., & Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Siglo veintiuno Argentina editores SA.
- Souza Mendez, R. A. (2004). *Marchando com a Família, com Deus e pela Liberdade. O "13 de Março das Direitas."*
- Teixeira, F. (2023, December 16). *El decreto AI-5, que endureció la dictadura militar, cumple 55 años.* Agência Brasil. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/es/derechos-humanos/noticia/2023-12/el-decreto-ai-5-que-endurecio-la-dictadura-militar-cumple-55-anos>
- Telles, E. E. (1992). Residential Segregation by Skin Color in Brazil. *American Sociological Review*, 57(2), 186. <https://doi.org/10.2307/2096204>
- *The Artists Of Nonlinear Narrative - Film Editing*. (2023, May 2). Jukola Art Community. <https://www.jukolart.us/film-editing-2/the-artists-of-nonlinear-narrative.html>
- Turrión, P. I. (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Ediciones AKAL.
- Valente, E. (2020). Os Fuzis, de Ruy Guerra A Hora e a Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos. *Contracampo*. <http://www.contracampo.com.br/27/fuzismatraga.htm>
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Revista de Historia*, 12(23), pp. 139-153. <https://biblat.unam.mx/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf>
- Vieira, J. L., & Stam, R. (1985). PARODY & MARGINALITY: The case of Brazilian Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 28(Special Issue: BRAZIL), pp. 20-49. <https://www.jstor.org/stable/44111088>
- Vogeley, N. (1987). The Concept of "the People" in El Periquillo Sarniento. *Hispania*, 70(3), pp. 457 - 467. <https://doi.org/10.2307/343398>
- Warleigh-Lack, A., & Cini, M. (2009). Interdisciplinarity and the Study of Politics. *European Political Science*, 8(1), pp. 4-15. <https://doi.org/10.1057/eps.2008.15>
- Weber, M. (1919). *The Vocation Lectures* (pp. 81–117). Hackett Pub.

- Science as a Vocation and Politics as a Vocation
- Xavier, I. (2011). Glauber Rocha: crítico y cineasta. *La Fuga*. <http://2016.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>
- Zicari, J. N. (2021). Desarrollo e inestabilidad política en América Latina: Las experiencias desarrollistas de Frondizi y Kubitschek en Argentina y Brasil. In *América Latina: bajo la sombra de la Guerra Fría*. Teseo.
- Zimmer, C., & Leggett, L. (1974). All Films Are Political. *SubStance*, 3(9), p. 123. <https://doi.org/10.2307/3684517>



Universidad de
San Andrés