



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: El cine brasileño de los años noventa: cuestión de identidad

Autor: Pellegrini, Tânia

Forma sugerida de citar: Pellegrini, T. (1999). El cine brasileño de los años noventa: cuestión de identidad. *Cuadernos Americanos*, 3(75), 153-172.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XIII, Núm. 75, (mayo-junio de 1999).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

El cine brasileño de los años noventa: cuestión de identidad

Por Tânia PELLEGRINI

*Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos,
Brasil*

*Ningún pueblo podría vivir, si antes no
evaluara lo que es bueno y lo que es malo,
pero, si quiere conservarse, no debe hacerlo
de la misma manera que su vecino.*

Nietzsche, Así habló Zaratustra

ES MUY COMÚN, para cualquier campo de estudio que se preocupe por la historia, dividir el tiempo en unidades menores, como una especie de guía que permite una aproximación más objetiva: la *década* es la más usual, como si en una unidad de diez años estuviera contenida toda una configuración específica, con principio, mitad y fin, con tensiones y límites propios, con rasgos característicos. En realidad, un periodo de diez años no tiene una consistencia histórica que se encierre en sí misma, pero puede componer un cúmulo de situaciones, temas y problemas capaces de proponer puntos objetivos de análisis, los cuales, evidentemente, tienen raíces sumergidas en periodos anteriores y fructificaciones en épocas subsiguientes.

En ese sentido, examinar la situación del cine brasileño en los años noventa requiere algunas consideraciones preliminares que se relacionan con sucesos importantes de la misma serie histórica, por el hecho de que caracterizan lo que es lugar común llamar "estado de crisis permanente". Ello a diferencia de la televisión, que, como efecto de la misma dinámica y funcionamiento de su organización industrial, ha navegado en aguas más tranquilas.

Podríamos citar, *grosso modo*, en los años ochenta —pasado reciente que ya prepara el horizonte para el periodo que nos interesa—, la creación de mecanismos de incentivo a la producción cinematográfica: la Ley Sarney (1986), la Fundação do Cinema

Brasileiro (1987),¹ el montaje de festivales y muestras (Río de Janeiro, Fortaleza, Curitiba, etc.), el surgimiento de polos que tenían como objetivo descentralizar la producción (Río Grande do Sul, Ceará y Minas Gerais), el estreno de un número expresivo de jóvenes cineastas y, dato aparentemente contradictorio, la pérdida creciente de salas de exhibición y de público.

Entre todos esos elementos que componen un panorama diversificado, con matices sutiles, las políticas públicas destinadas al sector cinematográfico son un dato importante que es necesario considerar, pues, desde 1934, cuando surgió el primer órgano estatal preocupado con las cuestiones relativas al cine (Departamento de Propaganda e Divulgação Cultural, DPDC), tales políticas nunca fueron capaces de elaborar directrices claras y democráticas para el desarrollo de una cinematografía nacional, la cual, a lo largo de la historia, siempre dependió de una oscilación entre el proteccionismo y el abandono disfrazado.²

Así, la liquidación, por el gobierno de Fernando Collor de Melo, en 1989, de Embrafilme (creada en 1969), de los demás mecanismos y órganos que se acaban de mencionar, relacionados al estímulo y a la fiscalización de la producción, distribución y exhibición de las películas nacionales, se configuró como una última "palada de cal" sobre el "cadáver" del cine brasileño, que agonizaba en otra de sus múltiples muertes, anunciadas o no. Sí, porque, de acuerdo con críticas y análisis generalizados, parece haber muerto muchas veces, cada vez que se cerraba uno de los "ciclos" (he aquí una unidad temporal más) por los cuales pasó y que parecen caracterizar su transcurso: el ciclo de la Vera Cruz y el de la *Chanchada* (años cuarenta y cincuenta), el del Cinema Novo (años sesenta), el de la *Pornochanchada* (años setenta), el Pos-Moderno (años ochenta). Y finalmente, en los años noventa, se habla de un nuevo ciclo: el de la Retomada o el del Nuevo Cine Brasileño.³

1 La Ley Sarney, del 2 de julio de 1986, previa una paridad de exención de impuesto para cada cruzeiro (la moneda del periodo) que las empresas invirtieran en cultura, hasta 70% del valor del proyecto. La Fundação do Cinema Brasileiro era un órgano que desarrollaba investigaciones, estimulaba la conservación de películas y la formación profesional, además de realizar festivales y conceder premios

² Véase Anita Simis, *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo. Annablume/Fapesp 1995.

³ La Vera Cruz fue una compañía cinematográfica que se fundó en São Paulo, en 1949, para realizar películas "serias", "profesionales". más o menos en los moldes norteamericanos. La Atlántida Cinematográfica, de 1941, se caracterizaba, al contrario, por producir películas de contenido más popular, con *vedettes*, muecas, persecuciones y

Esos ciclos (en gran parte, pero no únicamente, influenciados por las políticas públicas para el sector cinematográfico) parecen ser el índice que apunta al ya mencionado "estado de crisis permanente" que, paradójicamente, impulsa nuestro cine, descubriendo su dificultad en dar continuidad a la producción, por medio de la creación de mecanismos económico-industriales autónomos, continuos y regulares.⁴

El objetivo de este artículo, por lo tanto, es examinar más de cerca el último y más nuevo ciclo del cine brasileño: el de la "Retomada" (así, entre comillas), que, una vez más, parece estar intrínsecamente vinculado a mecanismos gubernamentales de incentivo: a la Ley Rouanet, de 1991 y la Ley del Audiovisual, de 1993, *et pour cause*, a una tentativa de adecuación del producto cinematográfico brasileño a la llamada "globalización" del mercado cultural, con los más diversos efectos temáticos y estéticos.⁵

A pesar de la ambigüedad del concepto de globalización cuando es aplicado a la cultura —dado que, aunque cultura se produzca en cualquier lugar, no todos los productos culturales efectivamente se "globalizan", solamente algunos países tienen poder para distribuir sus "bienes" culturales por el mundo entero— vamos a usarlo aquí en sentido lato, significando sólo una mayor penetración en el mercado internacional.⁶

De esa forma, lo que se ve actualmente en relación con la circulación de la mercancía cultural es una especie de patrón norteamericano de forma, contenido y "control de calidad", debido al

carnaval, conocidas como "chanchadas". En cuanto al Cinema Novo, que apareció un poco más tarde, su objetivo era realizar películas "descolonizadas", vinculadas críticamente a la realidad del subdesarrollo específico de Brasil. El director más conocido de este ciclo fue Gláuber Rocha

Véase André Parente, "Cinema brasileiro: anos 80". *Comunicação & Política*, núm. 4 (agosto-noviembre de 1995), pp. 29-44

⁵ La Ley Rouanet ofrece a las empresas que deseen patrocinar cultura un descuento de hasta 5% en el impuesto sobre la renta; la Ley del Audiovisual ofrece un descuento fiscal a las empresas que patrocinan la producción de películas. Los descuentos se aplican de la siguiente manera: 3% para personas morales y 5% para personas físicas.

⁶ A manera de ejemplo tenemos que la India es el primer productor a nivel mundial de películas de ciencia ficción, realizando entre 700 y 1000 películas al año. El conjunto de los países asiáticos es responsable de más de la mitad de la producción mundial anual. Pero, aunque la porción de películas del Tercer Mundo sea efectivamente mayoritaria, su cine rara vez sobresale en las salas de exhibición, en los video-clubs e incluso en los cursos universitarios dedicados a la producción cinematográfica; véase Robert Stam y Ella Shohat, "Da família imperial ao imaginário transnacional: o consumo dos meios na era da globalização". *Comunicação & Política*, núm. 4 (agosto-noviembre de 1995), pp. 122-144, p. 126

cual palabras como *imperialismo cultural* y *americanización* vuelven a permear el vocabulario de los críticos de cultura, con base en la realidad y sin poder ser descalificados simplemente como “una herencia rancia de los años sesenta”.

La idea de globalización (cualquiera que sea su acepción) presupone una relación interior/exterior, nacional/internacional, que siempre estuvo presente en el proceso de formación de la cultura brasileña, como corolario de su condición de país colonizado. Disfrazado como *influencia*, el modelo del centro siempre se hizo sentir sobre la periferia, muchas veces transformado, modificado, hasta “antropofágicamente deglutido”, pero actuante. La literatura brasileña tiene mucho que enseñar sobre eso.

De esa manera, con relación a los ciclos del cine brasileño, hay incluso interpretaciones que afirman que reflejan modelos y géneros de otras cinematografías, demostrando con eso una grave dependencia estética y cultural. Por ejemplo, la Vera Cruz sería simplemente imitación del Hollywood de los años cuarenta; la Chanchada parodiaría las comedias musicales de la Metro; el Cinema Novo constituiría una versión mestiza del neorrealismo italiano, etc.⁷ ¡Si aceptáramos esa interpretación, estaríamos “globalizando” nuestro cine desde hace mucho tiempo!

En realidad, tales ciclos responden a las características concretas de las formas de producción y consumo del cine brasileño en los periodos apuntados, que sin duda incluyen, en el diálogo con otras cinematografías, la asimilación de las influencias externas (“deglutidas” o no).

Aceptando esa división operacional en ciclos, podríamos decir que, no por casualidad, el ciclo inmediatamente anterior a aquel que nos interesa, ya denominado “Pos-Moderno”, de los años ochenta, presenta características —no sólo, sino también— muy ligadas a una cierta simplificación de forma y contenido, surgidas en parte como estrategia para recuperar al público que abandona las salas de cine y que, cuando las busca, prefiere las que exhiben películas norteamericanas.⁸

⁷ Parente, “Cinema brasileiro”, pp. 30-31.

⁸ El paulatino abandono de la costumbre de frecuentar los cines en Brasil, durante los años ochenta, no puede explicarse solamente por la crisis económica brasileña, de hecho es necesario mencionar una tendencia a nivel mundial, que muy probablemente esté ligada también a la popularidad que adquirió el uso de videocaseteras. Con respecto a las películas brasileñas, además de la incuestionable y ya histórica influencia de la estética norteamericana, que ha determinado la preferencia del público, hay autores que

Por ejemplo, en lo que se refiere a los temas, la metrópoli —por donde circulan tipos diversos, marginados, estereotipos de una estética *dark*, sobrevivientes de una guerra no declarada, que se ofrecen al mismo tiempo como personajes y espectadores— es la gran inspiración. Noche, luces, sombras, calles desiertas y mojaditas, rascacielos, tiros, pasos perdidos, neón... Cualquiera ciudad, todas las grandes ciudades del mundo, desterritorialización como rasgo posmoderno. En verdad, tenemos aquí una relectura de antiguas novelas policiacas, género que tiene público cautivo. Buenos ejemplos de esa filmografía son *Cidade oculta*, de Chico Botelho (1986) y *A dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado (1988).

Por esas calles circulan jóvenes, y he ahí otro tema. Las experiencias y vivencias de la juventud se proyectan en las pantallas casi como confesiones, alegres o tristes, dolorosas o no, asumiendo puntos narrativos más subjetivos, más existenciales que políticos, abusando de la presencia/citación/utilización de la estética de los medios de comunicación de masas, que privilegia cortes abruptos, rapidez, velocidad, fragmentación. ¿Regreso de los rebeldes sin causa de los años cincuenta?... Esas películas, al abandonar definitivamente la preocupación política que caracterizó momentos anteriores, tienen un fuerte éxito de mercado —muchas veces abusan de la fórmula “sexo, drogas y *rock and roll*”— en la medida en que pretenden conquistar, por medio de la simplificación de sus “lecturas”, una porción significativa de ese mismo mercado, “descubierto” y consolidado en los años ochenta: el público joven, que, coincidentemente, creció bastante también en relación con otros productos culturales, en especial la literatura. Se consideran aquí, a título de ejemplos, *Bete Balanço*, de Leal Rodrigues (1983) y *Um trem para as estrelas*, de Cacá Diegues (1987) y también algunas películas más declaradamente nostálgicas, como *Bésame mucho*, de Francisco Ramalho Jr. (1986).

Esas relecturas, revisitaciones, *remakes* de épocas, temas y géneros consolidados en la memoria y en el gusto del público, creando —de modo muy particular— lo que Fredric Jameson⁹ lla-

creen que existe una estrecha relación entre la pérdida de prestigio de las películas nacionales y el aumento de popularidad de las telenovelas. Véase Arlindo Castro, “O novo cinema brasileiro tem futuro?”. *Comunicação & Política*, núm. 4 (agosto-noviembre de 1995), pp. 47-57, p. 52.

⁹ “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos CEBRAP*, núm. 12

mó *filmes de nostalgia*, constituyen, según ese mismo autor, un rasgo posmoderno, al cual se sumarían, entre otros, el matrimonio feliz entre los medios y el mercado y la diseminación —una vez más— de una estética norteamericana: escenarios, guardarropa, *sound track*, comportamientos, etc. No por casualidad Jameson caracteriza lo posmoderno como el primer estilo de época norteamericano en la historia de la cultura occidental, que emergió, poco tiempo después, de los escombros de la Segunda Guerra mundial.¹⁰

Se delinea así, por lo tanto, en los años ochenta —bajo el signo de lo posmoderno y bajo los auspicios de las leyes de incentivo del periodo, que acompañaban los rastros de la democratización del país—, un crecimiento, aunque lento y vacilante, del sector cinematográfico, a pesar de la crisis económica que el país atravesaba. Segado por la extinción de la Embrafilme, renace poco después y se afirma bajo los incentivos de la Ley Rouanet y del Audiovisual, como dijimos, configurando entonces un ciclo más, el de la “Retomada”.

Podríamos definir la *pluralidad* como el primer rasgo de la filmografía brasileña de los años noventa. De hecho, las películas de la “Retomada” se han caracterizado por una diversificación, tanto temática como estética, mayor de la que ya despuntaba en el ciclo anterior, el posmoderno. Se podría relacionar esa diversificación, en primer lugar, con un elemento de orden psicológico, digámoslo así: una especie de conciencia un tanto difusa de que no sólo el cine internacional (especialmente el norteamericano), sino la historia del país y la propia historia de los ciclos de nuestro cine (ahí incluidas todas las influencias) son un compendio riquísimo de temas y situaciones; en segundo lugar, con un elemento de orden económico: las nuevas leyes de incentivo a la producción tuvieron el efecto casi inmediato de triplicar el número de estrenos nacionales de seis en 1994 a 18 en 1995, y veinte en 1997;¹¹ son películas que, debido a la inversión técnica, garantizada por presupuestos muchas veces fuera del promedio histórico de las

(junio de 1985), p. 20. Véase también del mismo autor, *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.

¹⁰ Los rasgos más comunes que se le atribuyen a lo posmoderno son, *grosso modo*, falta de interés por la política, exacerbación de la subjetividad, alejamiento del sujeto, metalenguaje, exaltación de la acción, énfasis exagerado de los efectos especiales, exaltación de los mitos de la cultura de masas, exaltación de la cultura de consumo de masas, regreso a géneros y estilos del pasado, desterritorialización, atemporalidad, etcétera.

¹¹ Marcelo Camacho, “A taça que faltava”, *Veja*, 4-3-98.

películas nacionales, tienen posibilidad de acceso más efectivo al mercado nacional e internacional, en una época en que la pirotecnia de los “efectos especiales” condiciona cada vez más el gusto del público en general.¹²

Como algunos ejemplos de esa diversidad tenemos *Carlota Joaquina*, de Carla Camuratti (1995), una parodia histórica; *Ed Mort*, de Alain Fresnot (1996), una comedia; *Quem matou Pixote?*, de José Joffily (1996), policiaca; *O quatrilho*, de Fábio Barreto (1995), transposición filmica de una obra literaria; *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), película histórica, etcétera.

Sin embargo, dentro de esa pluralidad, hay una tendencia que se ha revelado más actuante: la de la película histórica. Es muy grande el número de películas que buscan inspiración en el pasado distante o reciente, a punto de poder afirmarse que, una vez más, surge en la producción “ficcional” brasileña (y aquí hago de nuevo una aproximación entre cine y literatura) una cierta necesidad de buscar un “retrato” del país.

Esto es así porque, desde sus orígenes, existe en la literatura brasileña un retorno constante y cíclico del impulso de buscar una identidad, como forma de superar las raíces europeas. Esa búsqueda recorrió caminos diversos, pero persiguió siempre un objetivo bien definido: la familiaridad de lo conocido, de las raíces que aseguraran permanencia y continuidad. En efecto, esa constante “retomada” correspondería a una necesidad de descubrir una forma de expresión que garantizara la ilusión de la integridad de una cultura verdaderamente nacional, inclusive tomando en cuenta la interacción de elementos diversos y el número inagotable de condicionantes históricas.

Esa tendencia, tan clara en la producción literaria y que se expresa en diferentes estilos, se evidencia también en la filmografía, durante el Cinema Novo, por ejemplo. Inspirado por una estética antiHollywood, este cine buscó mostrar entonces lo que se llamaba el “Brasil real”, o sea, se buscó incorporar al retrato del país otros colores contrastantes con aquellos exhibidos por las *chanchadas* y melodramas de los ciclos anteriores: un Brasil blanco, alegre, musical, “pobre pero feliz”, un Brasil de tarjeta postal, cuyo

¹² Por ejemplo, *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), con un presupuesto de 6 millones de dólares, es la película más cara que se ha realizado en Brasil: *Anahy de Las Misiones*, de Sérgio Silva (1997) gastó 2 millones 300 mil; *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), 4 millones.

mayor emblema era Zé Carioca, un personaje creado no por casualidad por los estudios Disney. La búsqueda de la identidad, en ese momento estimulada por los ideales revolucionarios de la época, recupera el legado del realismo de Mário Peixoto y Humberto Mauro, incorporando matices más sombríos: el sertón, la sequía, la miseria, la desigualdad, el negro, el mestizo. en suma, aquellos rasgos y colores que los estratos urbanos de élite desconocían o no querían conocer.

De cierta manera, ese realismo que el Cinema Novo recuperó reaparece como difuminado y con otros matices también en películas del ciclo “Pos-Moderno”, como *Inocência*, de Walter Lima Jr. (1983), *Sargento Getúlio*, de Hermano Penna (198?), *Noites no sertão*, de Carlos Alberto Prates (1984).

Ahora bien, en los años noventa, parece que es de esa vertiente que resurgen los nuevos “retratos del Brasil”, plásticos y minuciosos, como productos de un contexto económico, social y cultural diverso, en el cual, sin embargo, se mantienen líneas consabidamente inalteradas, que propician la continuidad de muchos temas, problemas y situaciones.

Pero el punto importante a retener aquí es que los ciclos del cine brasileño ya constituyen una herencia sustantiva que “deglutió” influencias diversas y que bien o mal se viene preservando, a pesar de las sucesivas muertes por las cuales ha pasado nuestra filmografía. Además, las políticas de incentivo aún son necesarias para que ese cine, tan versátil y creativo, no muera otra vez, mientras que no logre afirmarse en moldes industriales —manteniendo sus características nacionales en un mercado cada vez más globalizado. Todo eso es importante ya que actualmente parece imposible que cualquier cine nacional sobreviva fuera de la homogeneización dictada por Hollywood, sin apoyo del Estado y sin leyes estables de incentivo.

Por consiguiente, el énfasis en los guiones históricos, más que constituir un rasgo posmoderno (presente en la literatura y en la filmografía occidentales marcadamente a partir de los años ochenta), y lejos de significar un *apartheid* nacionalista, parece representar aquí una especie de tentativa positiva de recuperar y consolidar una “nacionalidad”, una “identidad”, un “retrato” que se presente como diverso de aquel propuesto por la homogeneización de un mercado globalizado. Es exactamente esa “identidad” —por más ilusoria que sea, dada la diversidad y desigualdad de las regiones del país— la que puede contribuir para el fortalecimiento

de un mercado interno, en la medida en que cada espectador puede reconocer ahí, de acuerdo con su interpretación particular, un fragmento de su país. Y si ese cine lo representa, el espectador puede inclusive preferirlo a otro, lo que contribuiría a fortalecer el mercado interno sin el cual ningún cine nacional se puede considerar exitoso.¹³

Como ejemplo de películas de ese tipo, que podemos llamar genéricamente históricas, pues se refieren a hechos y personajes distantes y recientes de la historia de Brasil, muchas veces hasta filtradas por obras literarias anteriores, tenemos: *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), un episodio de la lucha armada durante el régimen militar; *Baile perfumado*, de Paulo Caldas y Lirio Ferreira (1997), retomando el *cangaço* de forma lírica e inusitada; *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), narrando el terrible episodio del sertón baiano en el siglo pasado; *For all*, de Luiz Carlos Lacerda y Buza Ferraz (1997), que cuenta episodios de la estancia de una base norteamericana en Natal en los años cuarenta; *Anahy de Las Misiones*, de Sérgio Silva (1997), inspirado en una leyenda de guerra de los gauchos; *Lamarca*, de Sérgio Rezende (1994), sobre la guerrilla durante el régimen militar; *O quatrinho*, de Fábio Barreto (1995), adaptación de una obra literaria sobre la inmigración italiana en Río Grande do Sul; *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, de Paulo Thiago (1997), refilmación de la novela de Lima Barreto, en el Río de Janeiro de inicios de siglo, etc. Aún hay otras películas en rodaje en esa misma línea: *Villa Lobos*, de Zelito Viana, *Tiradentes*, de Oswaldo Caldeira, *Hans Staden*, de Luiz Alberto Pereira, *Marighela*, de Diego de la Texara, etcétera.

Al lado de esa vertiente, han aparecido cintas como *A ostra e o vento*, de Walter Lima Jr. (1996), que rescatan el lirismo y se fijan en un filón existencial, casi desterritorializado y atemporal, sumergiéndose en las profundidades del relacionamiento humano, tema recurrente en este final del siglo y adúlador tal vez de un

¹³ Según el productor Cláudio Kans, para que pueda configurarse una industria cinematográfica es necesario un público de cuarenta millones de espectadores. *O Noviço rebelde*, de Renato Aragão es la primera película nacional, de la década, que logró alcanzar una concurrencia de cerca de 1.4 millones de espectadores. En 1996, *Carlota Joaquina*, de Carla Camuratti, atrajo a un millón de espectadores aproximadamente a las salas de cine, mientras que la película *Central do Brasil* (1998) ya ha sido vista también por casi un millón de personas en todo el país; Erika Correa, "Indústria? Nosso cinema ainda está mais para fábrica de ilusões", *Jornal da Tarde*, 16-6-98.

cierto cine europeo contemporáneo que no sucumbió completamente a la receta de Hollywood.¹⁴

En el inicio de la década, cuando todas las puertas parecían estar cerradas para el cine nacional, surgió otra tendencia, que creía que la internacionalización, o sea, “hablar en inglés”, era el único camino para la sobrevivencia del cine nacional. En otras palabras, era necesario imitar el cine norteamericano, como forma de recuperar al público, tan apartado del producto nacional y tan abierto al patrón de Hollywood. *A grande arte*, de Walter Salles Jr. (1990), parece haber sido la película que mejor representó esa tendencia, en aquel momento. Transposición del libro de mismo nombre, del consagrado autor de narrativas policiacas cargadas de violencia, Rubem Fonseca, y que en inglés se llamó *Exposure*, esa película significó una continuidad en relación con la filmografía de los años ochenta, principalmente aquella que se centró en las grandes metrópolis y sus fantasmas. Podríamos también incluir aquí la reciente *Navalha na carne*, de Neville D’Almeida (1997), adaptación para el cine de la famosa obra de 1968, del dramaturgo Plínio Marcos. La película, que “revisita” el tema de la violencia urbana, traspuesta para las relaciones personales, en verdad atenúa los tonos que el dramaturgo había utilizado en la pintura del submundo, que es su espacio narrativo, y crea ambientes, personajes y comportamientos homogeneizados, supuestamente adecuados a un mercado “latino”.

Esa tendencia —con modificaciones— parece estar dando diversos frutos. Está siendo rodada, desde abril, *O homem do ano*, de José Henrique Fonseca (hijo de Rubem y asistente de dirección de *A grande arte*), basada en el *best-seller* de Patricia Mello, *O matador*, una joven escritora paulista de novelas policiacas, discípula del mismo Rubem Fonseca.¹⁵ Por detrás de ese proyecto está una nueva productora carioca de películas publicitarias y videoclips, la Conspiração Filmes, cuyos integrantes vienen ac-

¹⁴ Críticos como Luiz Carlos Merten creen ver en esa película influencias de *Ultra-je à inocência*, de John Guillermin, y de *O menino e o vento*, de Carlos Hugo Christensen, ambas de los años sesenta. Pero detectan principalmente la influencia de Val Lewton, el productor de películas de terror del cine norteamericano de los años cuarenta. *O Estado de S. Paulo*, 30-6-98.

¹⁵ Es importante observar que la tendencia del escritor Rubem Fonseca se explica por el hecho de que es de los pocos escritores que cultivan la narrativa policiaca, género que sólo en las dos últimas décadas encontró un campo fértil para desarrollarse en Brasil, y eso debido a las especificidades de nuestra historia cultural y literaria.

tuando con éxito en la producción de especiales de música y de obras publicitarias premiadas. Esa productora, tanto en los temas como en el abordaje, se vincula a uno de los modelos más recientes de la industria del cine internacional, cultivado por jóvenes directores como el norteamericano Quentin Tarantino, y pretende desarrollar una especie de “estética de la violencia a la brasileña”, en que la rapidez, la vivacidad, la libertad para trabajar clichés, el lenguaje *pop*, el histrionismo y el humor desconcertante son rasgos que ayudan a trivializar esa misma violencia —y ahí va una gran dosis de cinismo, conviene decirlo— minimizando su fuerza y nivelándola a cualquier otro hecho de la vida cotidiana.¹⁶

En síntesis, se puede decir que existe algo como un consenso implícito —a pesar de la pluralidad temática y estética— en relación con la estrategia a utilizar para que el cine de la “Retomada” no constituya sólo un ciclo más de los destinados, por una especie de fortuna ineluctable, a sucumbir a una “muerte” más: es necesario que se estructure y organice como producción rentable y autosustentable, pero sin dejar de recibir los incentivos gubernamentales, sin los cuales es imposible enfrentar los desafíos de un mercado globalizado.¹⁷

Derivadas de esas estrategias surgen entonces las tendencias temáticas y estéticas plurales a que nos referimos y que pueden resumirse en dos grandes líneas de fuerza: una que busca inspiración en una *identidad* nacional, que ya existe en la propia historia de nuestro cine (así como de la literatura), y otra, que busca la *no-identidad*, o sea, busca no reforzar marcas o rasgos específicos que puedan diferenciarla del cine “globalizado” de inspiración norteamericana. Ambas basan su apuesta en un excelente nivel técnico, que incluye las más modernas y sofisticadas formas de narrar por medio de imágenes en movimiento.

Si aceptáramos opiniones como las que afirman que el cine brasileño necesita, para recuperar su prestigio y popularidad, pro-

¹⁶ André L. Barros, “O matador”. *Bravo!*, núm. 4 (enero de 1998).

¹⁷ En ese sentido una de las soluciones que se vislumbran y que todavía es vista con reservas, es la de una asociación con las redes y con la industria televisiva, como está ocurriendo en Estados Unidos y más recientemente en Alemania. En Brasil ya hay intentos en ese sentido. la red Globo de televisión anunció su primera película en sociedad con la productora cinematográfica de Luis Carlos Barreto. *Senhorita Simpson*, que se basa en el libro homónimo de Sérgio Sant’Anna. Además de ese proyecto existen otros seis que todavía se encuentran en evaluación. *Correio Popular*, 27-3-98. véase también Castro, “O novo cinema brasileiro”.

ducir algunos éxitos en el mercado casero y ser vencedor de algunos festivales internacionales importantes, ya tenemos elementos para ser optimistas: *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. (1997), ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1998, y *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, fue nominada para el Oscar a la mejor película extranjera en el mismo año, así como *O quatrilho*, de Fábio Barreto, lo fue en 1996. Además, para el promedio brasileño de las dos últimas décadas, las tres películas consiguieron un número muy grande de espectadores.

Partiendo de los argumentos que se desarrollaron hasta aquí, podemos considerar a la película *O que é isso, companheiro?* como una buena representante de la segunda vertiente citada, la de la búsqueda de la no-identidad, mientras que *Central do Brasil* puede ejemplificar la primera.

O que é isso, companheiro? es una adaptación de la narrativa autobiográfica homónima que Fernando Gabeira (periodista, militante de izquierda y hoy diputado federal por el Partido Verde), publicó en 1979. Utiliza como eje central uno de los episodios narrados en el libro: no por casualidad, el secuestro del embajador norteamericano Charles Burke Elbrick, el 4 de septiembre de 1969, durante el régimen militar.¹⁸

Una intensa polémica acompañó el estreno de la película, que fue comentada y analizada en muchas secciones de periódicos y revistas de varias ciudades del país, por periodistas, críticos de cultura, intelectuales y particularmente por participantes reales de la historia, que se sintieron de alguna forma ofendidos por la libertad de la interpretación “ficcional”, y se expresaron en textos de todos los matices.¹⁹

Lo que más incomodó a todos fue el hecho de que la película, transmitiendo una “lectura ficcional” de la historia (como Barreto

¹⁸ El título de la película en inglés es *Four days in september*: fue exhibida en seis salas de cine en los Estados Unidos y recibió comentarios favorables en once publicaciones norteamericanas, entre las que se encuentran: *Daily News*, *Village Voice*, *The Wall Street Journal*, de Nueva York y *Los Angeles Times*, Marcelo Bernardes, “Filmes do Brasil vivem temporada de ouro nos EUA”. *O Estado de S. Paulo*, 9-2-98. En México se llamó *Cuatro días en septiembre* y se exhibió en varias salas, durante los meses de septiembre y octubre, significativamente cuando se conmemoraron los treinta años de la masacre de Tlatelolco, hecho que despertó la atención del público hacia la película.

¹⁹ Esas declaraciones posteriormente fueron reunidas en el libro *Verões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 1997, y las referencias que utilizo derivan precisamente de sus páginas

declaró en innumerables entrevistas), acabó por corromperla, re-construyendo, sustituyendo o aglutinando algunos personajes, inventando otros, falseando hechos, temperamentos y acciones. Como ejemplo, según los autores de los textos mencionados —no específico a ninguno, pues todos, en mayor o menor grado, apuntan lo mismo—, la película retrata a los militantes de forma esquemática y caricaturesca, con excepción del propio Gabeira, atribuye indicios de conciencia a un torturador, presenta la tortura como aséptica y casi estética, dota al embajador de una especie de aura de sapiencia y respetabilidad que falta a todos los demás personajes y a la propia acción, presentada por lo menos como loca e irresponsable.

Para Daniel Aarão Reis, por ejemplo, la película forma parte de una tendencia general de conciliación con el pasado, que hoy se detecta en la sociedad brasileña: “Pienso que esa película se inserta en una tendencia que es fundamental en el Brasil de hoy, de recuperar los años sesenta bajo un prisma conciliador” (p. 86). Para Izaías Almada, “la película es más que eso: es una visión hipócrita de nuestros años sesenta” (p. 149), a partir del hecho de que “la hipocresía se viene constituyendo en marca y atributo cultural de la sociedad brasileña después de la dictadura militar” (p. 147). Alípio Freire, a su vez, afirma que “la película de Bruno Barreto es un manifiesto de adhesión al neoliberalismo, al cual el diputado Gabeira no hace cualquier reserva” (p. 158). Ya Renato Tapajós prefiere indagar: “¿Cuáles son las responsabilidades de una película que se asume como de ficción al recrear una época real y personajes reales?” (p. 175). Y Franklin Martins declara: “Si lo sumáramos todo, no es ni una obra prima ni una porquería. Es una película mediana” (p. 123).

Es difícil estar en desacuerdo con los autores. Cualquier espectador medianamente informado sobre el periodo que la película trata está de acuerdo con estos argumentos e interpretaciones. No hay cómo dejar de observar la utilización de clichés comunes al género policiaco: personajes como el viejo sabio, que se mantiene por encima de la situación (el embajador), héroes (¿o antihéroes?) idealistas y un tanto ingenuos, uno, duro y empedernido, capaz de las peores atrocidades contra el indefenso prisionero e igualmente contra los compañeros, una joven tierna aunque habilísima en el juego de la seducción, otra, su contrapunto, fea, angulosa y áspera en su fantasía de soldado macho y rudo. Un guión que mezcla cuidadosamente política y aventura con pequeñas porciones de

suspense, sexo y romance, inclusive con un ingrediente más: una pequeña dosis de tortura, destacada apenas asépticamente y sobre todo en la figura de un torturador ético, sensible y lacerado por la crueldad de su oficio. La Historia (con mayúscula) sirve de telón de fondo adecuado para dar una cierta verosimilitud, aunque un tanto despintada, a los trozos de documentales de la época que se insertan en el montaje. O sea, se toma en préstamo el “aura” de la Historia para refrendar una historia cualquiera.

Y al contar esa historia, Barreto sin duda escribió *su* versión de la Historia. La Historia ahí no falta; al contrario, sobra. Pero es la Historia filtrada por una determinada visión de clase y por un determinado periodo de la propia Historia, la de este fin de siglo, preñada de determinaciones que pasan muy lejos de cualquier utopía. Como cita Daniel Aarão: “Un día platicando con un amigo —que participó del proceso— él me decía que tal vez esa película sea, mucho más que nuestra Historia, en realidad la historia de cómo los autores de la película la vieron y de cómo los Barreto vivieron los años setenta” (p. 89).

En esa línea, Ismail Xavier afirma, con acierto, que el distanciamiento que Barreto intenta obtener, a través del *remake* de ficción, se relaciona directamente con una mezcla muy especial de *ganas de olvidar* y *ganas de saber*, que es un rasgo del momento presente en Brasil. En sus palabras, la primera aparece

en la generación que vivió los años sesenta y setenta en la oposición y ahora, estando en la situación, se ofende con la acusación de que está invirtiendo la pauta de sus valores sociales [...] La voluntad de saber viene principalmente de los jóvenes que están hartos de esa conversación un tanto vaga sobre una era mítica —que poca producción historiográfica ha generado— cuando aún había espacio para la vivencia de utopías y para prácticas políticas que traían la sensación de que se participaba de grandes confrontaciones.²⁰

Pero aún hay otros elementos que considerar. César Benjamin ve en la película, más que cualquier otra cosa, una mercancía, un “bien” cultural que se compra y se vende y que necesita de mercadotecnia: “Con dinero y competencia, contratando buenos profesionales, sembraron discusiones imaginarias sobre maniqueísmo, ficción, realidad, libertad de creación, izquierda, vigilancia ideológica”.²¹

²⁰ “A ilusão do olhar e a banalização”, *Praga*, núm. 3 (septiembre de 1997).

²¹ *Versões e ficções*, p. 96.

En ese aspecto, conviene reiterar, la película es la “recreación” para las pantallas del libro de Fernando Gabeira, el primero que logró contar la historia del pasado reciente. Cuando se publicó, en 1979, causó tanta expectación como causó la película; tal vez menos, porque nuestra industria cultural no era aún tan abarcativa y sofisticada, al punto de dar tanto espacio a las voces contrarias al producto que ofrecía, como forma de promoverlo. Ni tampoco la palabra *mercadotecnia* había entrado con tanta fuerza en el vocabulario.

A pesar de ser producto de un mercado editorial que en la época se desenvolvía con fuerza, con todas las implicaciones que se puedan imaginar, en aquel momento exacto el libro representó mucho más que un “bien cultural”. Simbólicamente, representó una puerta a través de la cual se podía espiar un pasado reciente, hasta entonces bajo censura, viniendo al encuentro de un público específico, una clase media aparentemente apolítica, pero aún con un fuerte potencial contestatario hoy bastante diluido. Un público más o menos independiente que repudiaba a la derecha, pero que tampoco podía encuadrarse en los moldes tradicionales de la política de la izquierda. A final de cuentas habían pasado quince años de dictadura...

Al dirigirse a ese público, en un momento de liberalización política que todavía mal se mostraba, Gabeira consiguió, mientras narraba (a pesar de estar contando *su* versión), testimoniar y recuperar fragmentos de sí y de la Historia, perdidos a lo largo del camino. No era la Historia oficial, la de los vencedores. Era la de los vencidos, la primera versión permitida, que venía de la izquierda. El hilo narrativo que ahí se desarrollaba era, en verdad, la tentativa de juntar los pedazos de un narrador/personaje, casi aplastado por la Historia de su tiempo, de la cual emergía a través del texto, en un ajuste de cuentas con ella y consigo mismo. Así, se puede decir, *a pesar de la realidad factual* de la narrativa, que su validez residía (y aún reside) en el hecho de ser una declaración del tiempo histórico definido que le cupo vivir por opción y que, al hacerse texto, encontró lectores interesados que se involucraron con él en una complicidad explicable por la búsqueda de la *identidad* de un periodo escamoteado por la censura.²²

²² Para un análisis de la recepción del libro, véase Tânia Pellegrini, *Gavetas vazias? Ficção e política nos anos 70*, Campinas-São Paulo, Mercado de Letras-EDUEFSAR, 1996.

No se puede decir lo mismo de la película de Barreto, en 1997. Ésta se configura como una realidad de tercer grado, apropiación de un pedazo de la Historia que alguien ya narró en primera persona, lo que ya era una versión. Tenemos así la *versión de la versión*, una especie de simulacro, realidad prestada, cuyo primer referente ya se perdió. En realidad, la película hace un recorte de la versión de Gabeira. Limpia de cualquier conexión causal —que, sin embargo, usa para refrendar su historia, intercalando escenas reales de documentales, como ya dije— se centra sólo en el episodio del secuestro del embajador, aquel que puede rendir más en términos de emoción y aventura. Todo lo demás es secundario. Para los realizadores de la película, no importa ningún carácter de verdad, no importa la Historia. Lo que interesa es sólo contar una historia electrizante —un *thriller*— con leves alusiones de las Historias tan semejantes de los países de América Latina, que pueda agrandar a un abanico lo más amplio posible de espectadores de cualquier país del mercado globalizado.²³ La Historia, fielmente recuperada, sería un obstáculo por demás particularizante para el acompañamiento de la narrativa en cualquier parte del mundo. O sea, se apuesta a la *no-identidad* como estrategia de mercado.

Uno de los elementos que certifica muy bien la filiación de *O que é isso, companheiro?* a esa línea de fuerza de la cinematografía brasileña de los años noventa es lo que Eugênio Bucci percibió como el “cambio del narrador”, un imperativo externo a la propia película, en la medida en que todas las películas de esa línea “necesitan hablar inglés”, ya que, cuando buscan espacio en un mercado globalizado y organizado de acuerdo con el modelo norteamericano, dejan de utilizar por lo menos alguna característica de su sujeto narrador.²⁴

Prefiero afirmar que existe un “cambio de óptica”, en la medida en que la narrativa parece organizarse según una mirada “extranjera”, de alguien que no está directamente involucrado con lo

²³ Uno de los elementos que mejor sirven para llevar a cabo ese proyecto de disolución de la identidad es el tratamiento que se le da al paisaje urbano. Con respecto de eso, el mismo Barreto, que reside en Los Angeles, justifica: “El hecho de que haya mostrado un Río diferente [...] se debe a que ya no vivo allá hace diez años. Acabé por mirar a la ciudad como si fuera un extranjero. Mi punto de vista es totalmente diferente”, Marcelo Bernardes, “*O que é isso, companheiro?* estréia esta semana nos EUA”, *O Estado de São Paulo*, 28-1-98.

²⁴ Eugênio Bucci, “Troca de narrador causa estranheza e cria polémica”, *O Estado de São Paulo*, 11-6-97.

que narra, que no interioriza la acción, que está por encima de los hechos, los cuales observa de lejos, aunque esté en la línea de fuego. La óptica extranjera, en el caso, es la del embajador secuestrado, Charles Burke Elbrick (de ahí el “cambio de narrador”, de Bucci), el norteamericano civilizado, cuya construcción como personaje destaca la calma y la clarividencia, necesarias para que no se involucre efectivamente en la barbarie de la política latinoamericana.

En el enfrentamiento “civilización-barbarie”, que de esta manera se dibuja en la película, los brasileños salen doblemente perdedores, porque son aplastados por la represión (de hecho) y reducidos por la superioridad civilizadora (en la ficción). En ese contexto más amplio, ellos y sus actos alocados, sin motivo, pero con consecuencias funestas (probablemente ésa es la finalidad pedagógica de la película), pasan a ser sólo algunas de las líneas de una historia narrada por otra persona. Y en ese rumbo —una imposición del mercado, que acepta el director— la *identidad* se pierde, tragada por la voz del otro.

No se puede decir lo mismo de *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. Aunque recorra una trayectoria internacional, la película no busca “hablar inglés” y hace de la *identidad* su pasaporte para el mercado globalizado. Después de estrenarse en el Sundance Film Festival, en los Estados Unidos, en enero de 1998, triunfó en el Festival de Berlín en febrero y se lanzó en Brasil en abril, donde se exhibió hasta noviembre.²⁵

Central do Brasil tiene un guión simple, que se desarrolla en una narrativa lineal y sin complicaciones, y funciona muy bien porque tiene el atrevimiento de centrarse en personajes que encarnan seres humanos reales: un niño que busca a un padre desconocido y una mujer dura y seca, que sobrevive escribiendo cartas (que no envía para quedarse con el dinero de los timbres postales) a los analfabetos que la buscan para comunicarse con parientes y amigos lejanos. Esos dos personajes coinciden en la Estación Central del Brasil, en Río de Janeiro, lugar donde la mujer “trabaja”. Involucrados por una serie de incidentes, acaban iniciando juntos un viaje por un Brasil pobre, primitivo y terriblemente real, que desde hacía mucho tiempo no se encontraba en las pantallas, como si hubiera dejado de existir.

²⁵ La crítica norteamericana señaló esta película como fuerte candidata al Oscar a la mejor película extranjera de 1998.

Sobresale ahí el tema de la búsqueda de la *identidad*, que la película, al final, consigue recrear en un movimiento doble. En primer lugar, Dora (el personaje principal) se redescubre como un ser humano capaz de afecto, sin la dureza que la protegía del exterior, pues ésta fue suavizada por la convivencia con el niño Josué, también duro y precozmente maduro; en segundo lugar, a medida que van recuperando su integridad perdida, mientras viajan por el país, van construyendo para sí mismos —y también para el espectador— una *identidad*, que involucra el conocimiento de paisajes geográficos y humanos que habían sido olvidados en este periodo de la Historia del Brasil en que un cierto modelo de gobierno busca la “modernidad” y la pirotecnia de los efectos especiales.²⁶

Puede afirmarse que la película no se avergüenza en optar por la búsqueda de la identidad. Esa búsqueda se proyecta, desde el inicio, en el conjunto de caras llorosas o sonrientes que desfilan en *close* por la pantalla, recreando con sus acentos peculiares las líneas de las cartas de amor, alegría o *saudade* que Dora escribe. Se proyecta en la algarabía de voces superpuestas, en el rumor de los pasos apresurados, en la danza violenta de las personas que invaden los trenes de la Estación Central del Brasil, en el ritmo sin cadencia de la multitud que va y viene. Se proyecta después en los paisajes de grandes planicies secas del Nordeste, en la inmensidad que la cámara va revelando, en las fiestas populares y en las casas pobres, en los bares sucios de las orillas de la carretera, en las miradas pasivas y transparentes de las personas de aquellos parajes.

Esas personas, que en su mayoría no son actores profesionales, sino personas comunes, son las excluidas que el Cinema Novo rescató del anonimato, sólo que en *Central do Brasil* no existe la retórica de la denuncia sino la de la (re)descubierta; no existe una lección revolucionaria, sino la de la posibilidad de aprender a ver al país con otros ojos.

Durante los años sesenta, periodo en que floreció el Cinema Novo, la cinematografía brasileña carecía de imágenes de todo lo que estuviera lejos de la “civilización del litoral”, y sus películas, de una cierta manera, cumplieron el papel de mostrar el país oculto y de intentar incluso transformarlo. Hoy en día, en que existe un

²⁶ En una entrevista concedida al *Estado de São Paulo*, del 3-4-98. Walter Salles Jr. afirma que se trata de “un país que se enfrenta a sí mismo, que tal vez esté cansado de vivir de la promesa de ser el país del futuro, eternamente vendida por las estadísticas oficiales, siempre detrás del espejismo primermundista”.

sinfín de imágenes electrónicas, escogidas y editadas principalmente por la televisión, para divulgar el país que se aspira tener, *Central do Brasil* recupera la inspiración del Cinema Novo, nada más que en un estilo totalmente diferente.

Al salir de Río de Janeiro y entrar a una de las regiones más pobres del país, la película hace uso de la estética de los *road movies* norteamericanos (un buen ejemplo de “deglución” de influencias) que, incorporada, coloca metafóricamente a sus personajes y también a los espectadores— frente a frente consigo mismos y con la crisis de valores de nuestros días. Por ejemplo, para Dora (y tal vez para mucha gente) no enviar las cartas para quedarse con el dinero de los timbres postales parece un truco casi normal, cosa de un “malandro” acostumbrado a sobrevivir en la gran ciudad.²⁷

Pero a medida que se adentran en el país, Dora y Josué se van adentrando también en sí mismos, descubriendo y reconociendo sus propias carencias en una relación tensa que no cae nunca en el melodrama, porque ambos, duros y desencantados, se atraen y se repelen todo el tiempo.

Cuando, al final, Dora se pone el vestido nuevo que Josué le regaló, se desnuda de sí misma, de la peor parte de ella que fue quedando por el camino, y recupera su nueva identidad, síntesis de lo que fue y de lo que ahora es, mientras que Josué se reconstruye al lado de su nueva familia.

Tal como la identidad del país, que no es únicamente aquella hecha del vidrio y del acero de las grandes ciudades, de las arenas y cerros de Copacabana, de las *favelas* y rascacielos de São Paulo, de la cínica y terrible violencia de las calles, sino también la de lugares recónditos, la de las extensas selvas y la de los ríos profundos, la de los caminos empolvados que llevan a ninguna parte, por donde, sin embargo, transitan personajes perdidos en el tiempo. Al incorporar dialécticamente los tiempos y espacios tan diversos que constituyen nuestra identidad, la película “habla portugués” porque no renuncia a su óptica para asumir la del otro y enfrenta nuestro atraso, en verdad, con una gran dosis de ternura, pero sin intentar disfrazarlo con un manto de lejana civilidad.

²⁷ “Malandro” es el personaje popular que acostumbra vivir sin trabajar y comete delitos menores con gran frecuencia, sin que la policía lo atrape. Se trata de una especie de pícaro de los centros urbanos brasileños.

Del análisis de las dos películas utilizadas como ejemplo de la pluralidad de la cinematografía brasileña de los años noventa se desprende la idea de que, para sobrevivir y crecer como industria competitiva en un mercado globalizado, sin depender siempre de incentivos y subsidios oficiales, nuestro cine debe seguir recorriendo ese camino antiguo, sin embargo tan prolífico: el de la búsqueda de una identidad, incorporando su propia herencia, conservando una autonomía estética y temática, creando un producto único y peculiar, que se abra, sí, para el otro y sus influencias, “deglutiéndolas antropofágicamente”, pero sin perderse en medio de miles de otras tantas películas iguales, aquellas que los norteamericanos saben hacer mucho mejor, con su poderosa industria de la homogeneización.

Traducción del portugués de Gabriela Mariscal Quintanar

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Arlindo, “O novo cinema brasileiro tem futuro?”, *Comunicação & Política*, núm. 4 (agosto-noviembre de 1995), pp. 47-57.
- Jameson, Fredric, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, *Novos estudos CEBRAP*, núm. 12 (junio de 1985), pp. 16-26.
- , *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 1996.
- Parente, André, “Cinema brasileiro: anos 80”, *Comunicação & Política*, núm. 4 (agosto-noviembre de 1995), pp. 29-44.
- Pellegrini, Tânia, *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. Campinas/São Carlos, Mercado de Letras/EDUFSCAR, 1996.
- Reis Fo, Daniel Aarão, *Versões e ficções: o sequestro da história*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1997.
- Simis, Anita, *Estado e cinema no Brasil*, São Paulo, Annablume/FAPESP, 1995.
- Stam, Robert y Ella Shohat, “Da família imperial ao imaginário transnacional: o consumo dos meios na era da globalização”, *Comunicação & Política*, núm. 4 (agosto-noviembre de 1995), pp. 122-144.
- Xavier, Ismail, “A ilusão do olhar neutro e a banalização”, *Praga*, núm. 3 (septiembre de 1997), pp. 141-145.