



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Bye, Bye, Brasil : un road movie brasilero sobre las modificaciones en las formas de entretenimiento popular después de la expansión de la televisión

Autores (en el caso de tesis y directores):

Cecilia A. Amorebieta Vitali

Mercedes Moglia, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2014

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
TESINA DE GRADO

“Bye, Bye, Brasil”: un *road movie* brasilero sobre las modificaciones en las formas de entretenimiento popular después de la expansión de la televisión

AUTOR: Cecilia A. Amorebieta Vitali

DNI: 32.814.948

CEL.: 15-6745-3738

E-MAIL: ceciamorebieta@gmail.com

FECHA: 08 de agosto de 2014

DIRECTORA: Dra. Mercedes Moglia

(Leg. 161174)

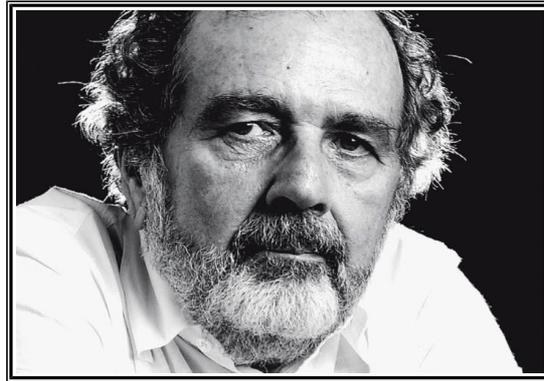
CEL.: 15-5504-0181

E-MAIL: mercedemoglia@gmail.com

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| BIOGRAFÍA DEL DIRECTOR | 3 |
| PERSONAJES DE “Bye,Bye, Brasil” | 4 |
| MAPA DE BRASIL CON EL RECORRIDO REALIZADO EN “Bye, Bye, Brasil” | 5 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 6 |
| 1.1. Marco Teórico | 10 |
| 2. BREVE INTRODUCCIÓN AL FILME | 12 |
| 2. 1. BBB, un <i>road movie</i> brasileiro | 15 |
| 3. CINEMA NOVO | 17 |
| 4. LA TELEVISIÓN EN BRASIL | 24 |
| 4. 1. Circo y TV: divergencias en el tipo de espectáculo propuesto | 29 |
| 5. TRADICIÓN CIRCENSE BRASILEÑA | 32 |
| 6. EL FILME | 36 |
| 7. CONCLUSIONES | 67 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA | 71 |
| 9. ANEXO | 76 |

BIOGRAFÍA DEL DIRECTOR



El director y escritor cinematográfico Carlos “Cacá” Diegues nació en 1940 en la ciudad nordestina de Maceió, estado de Alagoas, Brasil. A los 6 años se mudó con su familia a Rio de Janeiro, lugar en el que, desde pequeño, comenzó a desarrollar interés y admiración por el cine.

Empezó a estudiar Derecho en la facultad, donde rápidamente fundó un cineclub e inició su actividad como cineasta amateur. De este grupo surgirán los primeros integrantes del Cinema Novo, movimiento que lideró junto a directores como Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni y Joaquim Pedro de Andrade.

Además, formó parte del *Tropicalismo*, movimiento que renovó la escena cultural brasileira de fines de los 60, inspirándose en conceptos del modernismo literario brasileiro.

Luego del golpe del 64, Diegues se exiliará en el continente europeo entre 1969 y 1972. De regreso en Brasil, Diegues manifestó la necesidad de “renovación del cine brasileiro” y un creciente interés por la televisión.

Profundamente comprometido con la cultura brasileira, en su filmografía ha capturado la herencia afrobrasileira, en piezas como “Ganga Zumba” (1963), “Xica da Silva” (1976) -su producción más taquillera- y “Quilombo”; las vida de los migrantes internos en “A grande cidade”; el retorno al lugar de origen en “Os herdeiros” (1969) y “Tieta do Agreste” (1996); la música popular brasileira en "Cinco Vezes Favela" (1961) y "Quando o Carnaval Chegar" (1972), entre otros.

PERSONAJES DE "Bye, Bye, Brasil"



Ciço - "Sanfoneiro" (Fábio Júnior)



Dasdô (Zaira Zambelli)



Salomé (Betty Faria)

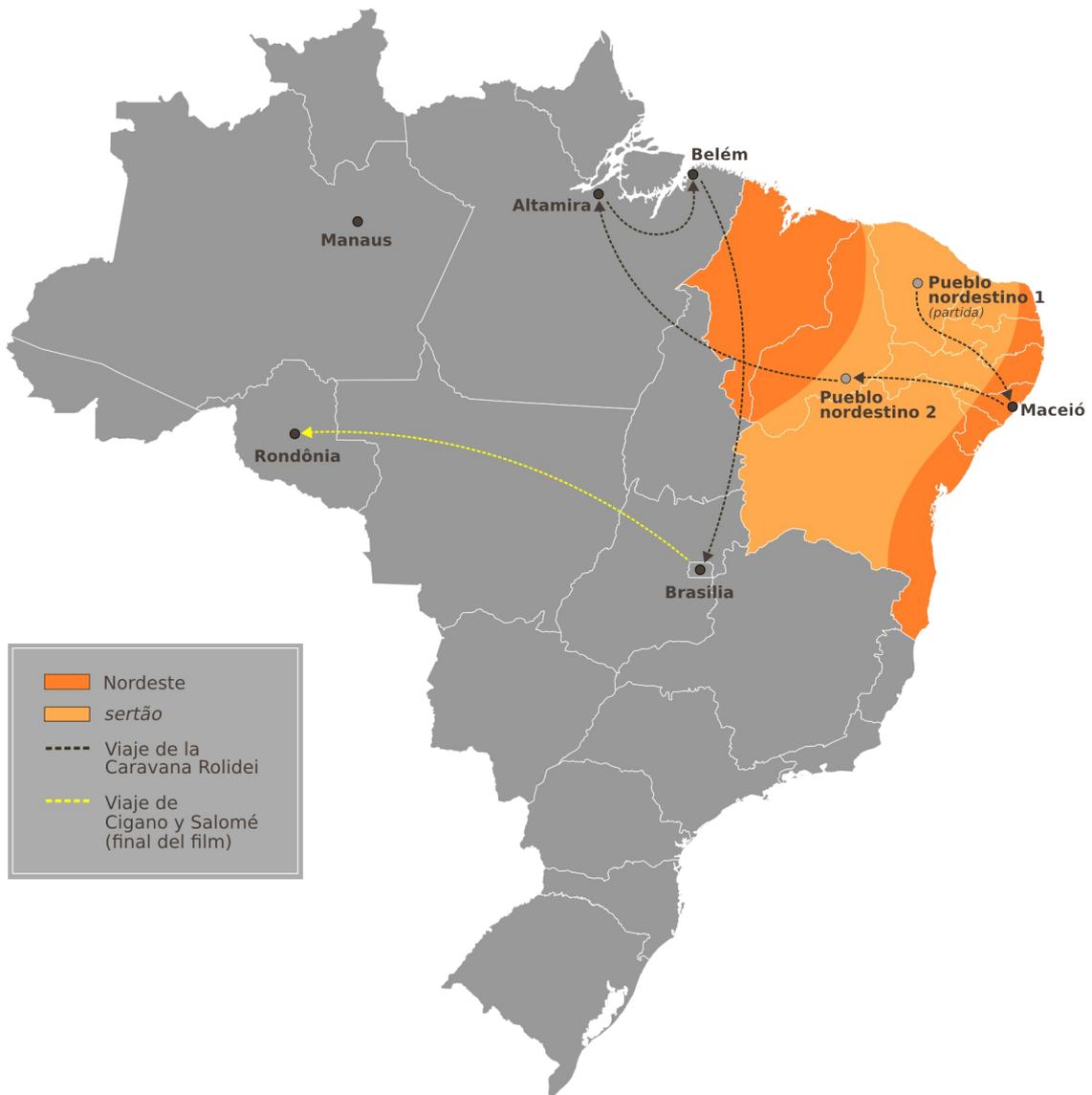


Lorde Cigano (José Wilker)



Andorinha (Príncipe Nabor)

MAPA DE BRASIL CON EL RECORRIDO REALIZADO EN "Bye, Bye, Brasil"



1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge del deseo de tomar una pieza cinematográfica como un texto audiovisual que retrata un momento en el devenir histórico cultural de Brasil, con el objetivo de que su análisis permita una reflexión sobre los elementos que componen lo que David Bordwell denomina “poética histórica del cine” (Bordwell, 1995: 293). Es decir, realizar “el estudio del modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos”. Pues entendemos, en continuidad con la propuesta de este autor, que “todo conocimiento implica la inclusión de un fenómeno en un sistema de referencia conceptual” (*Ibidem*).

La película en cuestión es “Bye, Bye, Brasil” (1979) -de ahora en adelante también será nombrada con las siglas BBB- del director brasileño Carlos “Cacá” Diegues, en la que se narra el devenir de una troupe de artistas populares por el territorio brasileño a fines de 1970.

Primeramente, el filme BBB reviste interés por integrar la filmografía de un realizador pilar del Cinema Novo, movimiento que, al igual que otros contemporáneos¹, consideró al cine como un elemento fundamental dentro de las transformaciones sociales que se buscaban en el ámbito político y que, por ende, se comprometió activamente en el desarrollo de instituciones para el fomento del cine brasileño. Por tales motivos, este movimiento buscó también producir productos populares tanto a nivel de las historias representadas como de la distribución y alcance de sus productos. La noción de popular es entendida aquí, siguiendo a los Estudios Culturales, como el conjunto de prácticas, saberes, tradiciones, representaciones y sentires que designan lo subalterno, pues, como ha resumido Pablo Alabarces (2004), “lo popular es el margen, porque es el límite de lo decible en la cultura hegemónica y

¹ Estos grupos de cine de vanguardia que tomaron conciencia crítica del medio expresivo cinematográfico a los que se hace referencia son los nucleados por Costa (2005), pese a sus diferencias, en el “nuevo cine de los años sesenta”, entre los que de destacaron la *nouvelle vague* francesa y el New American Cinema Group estadounidense. Además, a éstos pueden incorporarse los grupos latinoamericanos dentro del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano nombrados por Mestman (2001) que serán detallados más adelante (ver pág. 17), entre los que tuvo relevancia el cine político argentino, principalmente, el grupo Cine Liberación liderado por los directores Solanas, Getino y Vallejo, el Cine Militante Revolucionario en Cuba y el cine del boliviano Jorge Sanjinés.

en los massmedia”.

Además, a partir de esta película **nos hemos preguntado mediante qué elementos estéticos y narrativos** (personajes, historias, paisajes y demás) **retrata Diegues los cambios producidos en las formas de entretenimiento popular en el mismo momento en que se expandía la televisión en el territorio brasileiro**, así como también **cuál es la representación de la vida itinerante en una caravana circense que ofrece esta película en una coyuntura de transición en los hábitos y prácticas ligadas a los espectáculos populares en zonas alejadas de los grandes centros urbanos**. Al mismo tiempo, estos interrogantes se entraman con una pregunta más amplia sobre el modo en que, al contar la vida de esta pequeña caravana, el director logra introducir referencias a las modificaciones sociales producidas por la modernización conservadora que había sido impulsada por el modelo desarrollista comenzado en la década del 50 bajo el gobierno democrático de Juscelino Kubitschek (1956-1961) y que será profundizada por la dictadura instaurada en 1964 con el liderazgo del mariscal Humberto Castelo Branco, más conocida como el Golpe de Abril, y que se prolongará hasta 1985. El término, que describe la vía modernizadora propia de los países en los que la industrialización y la construcción de un Estado moderno fue llevada a cabo por una élite -en muchos casos, como el de Brasil, militar-, implica la introducción de elementos modernos en ciertas esferas de la sociedad junto con el mantenimiento de un dominio elitista en otras. Además, la modernización conservadora es profundamente desigual, pues significa el acceso a ciertas dimensiones de la modernidad (generalmente las vinculadas al consumo) y la exclusión de otras (usualmente las ligadas a la toma de decisiones políticas y redistributivas). En el análisis de BBB hemos intentado dar cuenta de cómo el director versa sobre estas desigualdades. Entonces, el rol de la dictadura funciona aquí como parte del “sistema de referencia conceptual” (Bordwell, *op.cit.*) e histórico desde el que se construye el análisis, y ese dato es puesto en relación con los imaginarios de nación, progreso y modernidad desplegados por el golpe y los gobiernos que le sucederán.

Por otra parte, tratar la historia de la televisión en Brasil constituye un interés actual, pues aún hoy la televisión abierta posee una penetración "virtualmente universal", alcanzando al 94% de los brasileiros, en comparación con el 43% que

representan los diarios impresos e Internet, según los datos brindados por la investigación “Democratização da Mídia” realizada por la Fundação Perseu Abramo en 2013. Además, de acuerdo con esta investigación la TV es vista diariamente por el 87% de los brasileros y representa la principal fuente de información acerca de lo que sucede en Brasil y el mundo (88%).

En este sentido, haciendo foco en el devenir de este grupo de artistas/buscavidas, Diegues, fiel a la tradición del Cinema Novo al que pertenecía, ilustra algunas de las consecuencias de los cambios económicos y sociales desencadenados por el golpe del 64: los desplazamientos poblacionales hacia las grandes urbes, la penetración de la cultura estadounidense y de sus modelos, la instalación de un modelo productivo extractivo, entre otros. En el filme, todos estos cambios son sintetizados metafóricamente en la instalación de la televisión como medio hegemónico de entretenimiento social.

Proponemos, en fin, examinar desde un filme de un movimiento de vanguardia, otro tipo de vanguardia, la de los desplazamientos migratorios característicos del siglo XX y sus consecuentes migraciones culturales que, como bien señala Carlos Monsiváis:

“son vanguardias a su manera, que al adoptar modas y actitudes de ruptura, abandonan lecturas, devociones, gustos, usos del tiempo libre, convicciones estéticas y religiosas, apetencias musicales, cruzadas del nacionalismo, concepciones jugadas 'inmodificables' de lo masculino y de lo femenino” (Monsiváis, 1999: 3).

A continuación, tanto el *cinemanovismo* y la historia concerniente al cine (Capítulo 4) como la introducción y desarrollo de la TV (Capítulo 5) y la investigación de la tradición circense en Brasil (Capítulo 6) serán considerados, pues entendemos junto con Costa que, además de los aspectos estéticos y narrativos, “saber ver cine significa también aprender a distanciarse de la imagen, para comprender los mecanismos de producción de sentido” (Costa, 2005: 30). A su vez, todo este recorrido confluye en el análisis pormenorizado de la película de Diegues (Capítulo 7), al que se le han incorporado capturas de pantalla del filme con el objetivo de ilustrar las escenas más

representativas y contribuir así con el lector en la reconstrucción del mundo narrado por el director.

Finalmente, si bien entendemos que no hay un sentido unívoco en la interpretación y que el que se expondrá a continuación no agota las posibles significaciones que el filme BBB puede desatar, esperamos que el mismo pueda contribuir al estudio de los complejos entramados que se dan entre lo hegemónico y lo subalterno. Entender, a partir de ver cómo se retratan en la obra de Diegues las contradicciones, los sueños de modernidad, las ilusiones de progresar, las decepciones, las tristezas, la supervivencia y el chantaje de los sujetos, los “componentes que mezclan lo autónomo con la reproducción del orden impuesto” (García Canclini, 1986: 25) y comprender los recursos que un medio como el cinematográfico tiene para expresar estas complejidades de una manera más poética y densa en tiempos en los que tratar lo popular y subalterno parecería ser sinónimo de estereotipar.

1.1. Marco Teórico

Respecto del filme se encontraron y consultaron las críticas cinematográficas de la época escritas en periódicos y artículos que mencionaban a alguno de sus personajes (Mauricio de Bragança, 2010) o versaban sobre los elementos del mismo que dan cuenta del *tropicalismo* en Diegues (Silvana Flores, 2012), concepto que será ampliado más adelante (ver pág. 61) y que refiere al movimiento cultural, cuyo principal exponente fue el escritor Oswald de Andrade (1890-1954), que estuvo guiado por el concepto de antropofagia, es decir, para el cual la cultura brasilera, al igual que los indios caníbales, debía comerse a sí misma y a su tradición colonial para liberarse. El descubrimiento posterior a mediados de la década del sesenta de las obras de Andrade “provocó una gran apertura cultural en todos los sectores” (Rocha, 2011: 115). Especialmente, las ideas *tropicalistas* inspiraron al cine brasilero a la “ingestión” de los métodos propios de la cultura occidental en lugar de su rechazo y al Cinema Novo a “la aceptación, la elevación del subdesarrollo [...] afrontar la realidad brasileña [...] en todos los sentidos y en todas las profundidades” (Rocha, *op.cit.*: 116). Además, se identificaron investigaciones (Pedro Butcher, 2005) que consideraron que la crítica a la televisión hecha desde el cine por Diegues era un retrato de la disputa cine-tv que se dio en los años 80. Sin embargo, esto será profundizado porque, como veremos, Diegues fue también un gran promotor de la llegada del cine a la TV y estrenó alguna de sus producciones directamente en la pantalla chica.

Resultaron fundamentales para construir el análisis las lecturas de Glauber Rocha (2011), cineasta y teórico conocido como “el padre del Cinema Novo”, y de diversos críticos e investigadores de cine brasilero, especialmente, Ismail Xavier (2013). Para la historia de la televisión en Brasil fueron clave los trabajos de los autores brasileros Goulart, Sacramento y Roxo (2010), así como también de França (2009) y otros encontrados a partir de una búsqueda realizada en la biblioteca “Mário de Andrade” (BMA) en San Pablo. También, para el trazado de la importancia que el circo tiene en la cultura brasilera y para la reconstrucción de su historia fue esencial la visita del “Centro de Memória do Circo”, también en San Pablo. En el plano teórico, se tornaron estructurales los autores pertenecientes a los estudios culturales, sobre todo,

Stuart Hall (2006; 2003a), Raymond Williams (2012) y Jesús Martín Barbero (1987), que permitieron conceptualizar lo popular y dar cuenta de los entrelazamientos entre lo popular y lo masivo, así como también Javier Correa (2006), cuyo trabajo otorgó elementos que propiciaron la tipificación del filme BBB como *road movie* a la brasilera (apartado 3.1), y Jesús González Requena (1988), de quién tomamos nociones para entender las diferencias entre los tipos de espectáculo circense y televisivo (apartado 5.1). Por último, los conocimientos sobre cultura e historia brasilera adquiridos mediante el semestre de intercambio en la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que cursé en la segunda mitad 2010 dentro del Programa Escala de la AUGM fueron determinantes para la elección del tema de tesis y para su concreción.

2. BREVE INTRODUCCIÓN AL FILME

“Quiero filmar el rostro de mi pueblo. Mi programa es un cine popular” - Cacá Diegues

“Bye, Bye, Brasil”, dirigida en 1979 por Carlos Diegues y estrenada en 1980, narra los pormenores en la vida rodante de una caravana circense, Caravana Rolidei, en busca de una localidad donde poder establecer su espectáculo. La Caravana Rolidei se traslada de pueblo en pueblo y anuncia por altoparlante durante el día el espectáculo con atractivos populares, prácticamente improvisados, que ofrecerá por la noche. Los integrantes de la Caravana Rolidei, Lorde Cigano (José Wilker), Salomé (Betty Faria) y Andorinha² (Príncipe Nabor), a los que después se sumarán el acordeonista Ciço (Fábio Júnior) y su novia Dasdô (Zaira Zambelli), se dedican a recorrer pueblos del interior brasileiro en un viejo camión en los que emplazar su espectáculo popular que mezcla magia, danzas y demostraciones de fuerza. Estos artistas desarrollan un espectáculo basado en las propias destrezas o aspectos físicos, sin demasiado despliegue de planificación o entrenamiento. Por el contrario, echan mano de las virtudes o atributos de los que disponen, de este modo, por ejemplo Andorinha es un grandote mudo que, además de ser el chofer, mecánico y cargador, hace de forzudo en el show. A su vez, Salomé es una mujer sensual y morocha que aporta la cuota de seducción en la precaria escena que monta la caravana cada vez que se instalan en una población. Este empleo de las habilidades o de los atributos físicos para obtener beneficios es un recurso astuto propio de la lógica picaresca y característica de los sujetos retratados en este caso por Diegues. Esta disposición a sobrevivir con lo que se tiene, es lo que sustenta la historia que el filme relata. El término popular para describir el espectáculo de la Caravana es retomado aquí, entre los diversos significados que el mismo posibilita, en el sentido expuesto por la Escuela de Birmingham y particularmente por

² La palabra “andorinha” en portugués significa, literalmente, “golondrina”. Entendemos que esta significación debe ser tenida en cuenta para comprender lo que sucederá con este personaje.

Hall (Hall, 2003: 241). Es decir, como aquellos elementos pertenecientes a la cultura del pueblo en un determinado momento histórico y en tensión con la cultura hegemónica que permiten entender la complejidad constituyente de la comunicación de masas y dar cuenta de las disputas entre las diversas fuerzas sociales en torno del poder simbólico cultural. En este sentido, los estudios sobre culturas populares durante el siglo XX insisten en señalar una transición gradual hacia la cultura masiva, donde ciertos rasgos de las prácticas y espectáculos populares anteriores se prolongan adaptándose a los nuevos formatos de difusión masiva, así elementos de la tradición circense serán retomados por la televisión. Esto quiere decir que, en el siglo XX, pensar la cultura popular significa dar cuenta de sus complejas vinculaciones con las instituciones de la industria cultural. Precisamente, la película "Bye, Bye, Brasil" recrea el momento de transición en que la propuesta circense y precaria de la Caravana se enfrenta a la expansión de la televisión por todo el territorio brasileiro. Tanto en Diegues, según se percibe en la cita del epígrafe cuando indica que su programa es un "cine popular", como en Rocha se expresa una preocupación por la cultura popular, a la que Rocha considera, de modo optimista, como "el lenguaje popular de una permanente rebelión histórica" (Rocha, [1971] 2011: 139), y por captarla en la constitución de un cine nacional que debía ser "el montaje de los sonidos-imágenes producidos por el pueblo" (Rocha, *op.cit.*: 133) y, podríamos agregar, devueltos al pueblo en forma de relatos cinematográficos.

"Bye, Bye, Brasil" tuvo más de 1 millón de espectadores³ y fue bien recibido tanto por la crítica brasileira como la internacional. Tal es así que fue nominado a la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1980 y fue candidato al Oscar para representar a Brasil como Mejor Film Extranjero. Esto no era novedad entre los cineastas vinculados al Cinema Novo, movimiento al que Diegues pertenecía, pues muchos de sus directores también tuvieron repercusión internacional y fueron premiados en los festivales internacionales. En el mismo año en que fue estrenada la película fueron suceso con más de cuatro millones de espectadores dos producciones de Os Trapalhões⁴, un grupo cómico integrado por Didi Mocó, Dedé Santana, Mussum y

³ Según los datos de la Agência Nacional do Cinema.

⁴ *Ibidem.*

Zacarias que se caracterizó por hacer producciones paródicas de filmes exitosos y comedias populares tanto para el público infantil como adulto en las que combinaban técnicas actorales y payasescas. Este grupo cómico representa el mayor éxito de taquilla del cine brasilero de todos los tiempos.

2. 1. BBB, un *road movie* brasileiro

Se observan ciertas características que permitirán considerar al filme dentro del género de *road movie*, que más bien puede pensarse como concepto cinematográfico para ubicarlo dentro de un contexto específico, pues como describió Deleuze, según cita Jaime Correa en “El *road movie*: elementos para la definición de un género cinematográfico”, “una teoría del cine no es 'sobre' el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que están a su vez relacionados con otros conceptos correspondientes a otras prácticas [...]” (Correa, 2006: 26).

Los *road movies*, que provienen de una tradición literaria previa, fueron influenciados por el cine moderno europeo, al igual que vimos respecto del Cinema Novo al que el director de BBB perteneció. En este sentido, se caracterizan por emplear elipsis, autoreflexión y largos *travellings*. Para la construcción de esta obra, además de tomar estos rasgos, Diegues juega también con elementos propios de los melodramas con raíces en el *mambembe*⁵ que constituyeron el entretenimiento de los primeros migrantes nordestinos de las grandes urbes como se nota por ejemplo en la presencia de la música *sertaneja*⁶ en la banda sonora, así como también en los componentes cómicos, sentimentales, aventureros y religiosos de los que hace uso.

Además, como indica Correa (*Ibíd.*) respecto de las *road movies* estadounidenses, en este tipo de filmes el argumento es desarrollado a lo largo de un viaje que resulta ser revelador de cierto conocimiento. El camino recorrido genera modificaciones no sólo en el traslado, sino también a nivel espiritual del protagonista, generalmente héroes viajeros y nómadas al margen de la sociedad que se desplazan debido al malestar social. “Es un *road movie* sólo si la carretera, además de conducir a los personajes a algún lugar, los lleva también a un estado espiritual -perceptual, intelectual e incluso social- diferente”, dirá Correa (*op.cit.*: 09) siguiendo a Shari Roberts. Por ello, se considera que los *road movies* son relatos de búsqueda, de deseo y de nuevos encuentros. En el caso de BBB, tanto para Cigano y Samolé como para Cição y Dasdô el viaje les dará una respuesta en su búsqueda de progreso que, aunque con

⁵ La palabra se usa para describir a un grupo teatral ambulante formado por actores amateurs, que realizan presentaciones por las ciudades del interior de Brasil.

⁶ Música característica del *sertão*, región de Brasil que será explicada más adelante (ver pág. 19).

algunas variantes, significará la adaptación de sus espectáculos, y por lo tanto de sus modos de vida, al modelo económico y mediático predominante.

Por otra parte, el papel de la tecnología que tiene gran importancia en este tipo de filmes debido al medio de transporte moderno que se usa para moverse, es resignificado en la película de Diegues por el reemplazo de un camión viejo y maltrecho que presenta en sus letreros rasgos que claramente podrían ser catalogados de *brega* (grasa o mersa en Argentina), con frases como “no soy labial, pero ando en las bocas”.

También estos filmes están profundamente ligados a la idea de conquista de un territorio salvaje, por ello mediante tomas aéreas Diegues intenta resaltar la pequeñez de los personajes respecto del territorio por el que avanzan. Además, según cita Correa, para Corrigan el relato de carretera se relaciona con la ruptura de la unidad familiar. Contrariamente, en BBB será el surgimiento de la familia el que sacará a Ciço de la ruta en la que se había encaminado.

Finalmente, los *road movies* tratan de la modernidad, de sus logros y contradicciones. La tensión que Correa (2006) señala para los *road movies* clásicos entre “clasicismo y modernidad, entre conservadurismo y rebelión”, es tratada por Diegues en términos de popular/modernidad, en tanto los elementos, prácticas y sentires propios de la tradición popular que encarna la troupe de la Caravana Rolidei se contraponen y negocian constantemente con estos mismos componentes modernos introducidos a partir de los cambios generados por el “milagro económico”, como autodenominaba la dictadura las modificaciones materiales y los supuestos avances que provocó la modernización conservadora impulsada por el golpe. Este *road movie* de Diegues, al plantear la vida en este espectáculo circense como un espacio por fuera de la “civilización” -mito del *road movie*- parecería querer ser la memoria de otra temporalidad. Una temporalidad más cercana a la búsqueda de recuperar la unidad entre los seres y de éstos con el mundo, diferente a la propuesta por el desarrollismo del Golpe de Abril y la industria cultural.

3. CINEMA NOVO

“El cine sólo es importante cuando es autoral; un cine que reflexione sobre la realidad, que piense, que actúe sobre la realidad” - Glauber Rocha

Diegues es considerado uno de los representantes más significativos del Cinema Novo, el movimiento cinematográfico definido por diversos analistas como la primera experiencia brasilera de cineastas pertenecientes a una misma generación, no sólo en términos etarios, sino también en cuanto a sus intereses artísticos y políticos. Además de directores, los *cinemanovistas* fueron críticos y teóricos que pretendieron difundir por todos los ámbitos posibles las ideas que llevaban a la práctica. Para ellos, un *cinemanovista* no era un mero director que complacía los pedidos del productor o de un estudio, sino alguien capaz de interpretar la sociedad y de construir pensamiento crítico, perspectiva que los ponía en sintonía con el giro que los franceses de la *Nouvelle vague* habían propuesto con su cine de autor. Precisamente, el nombre del grupo fue otorgado por el crítico de cine Ely Azeredo que comparaba a estos cineastas con lo que por esos años pasaba con grupos similares en América (algunos de los cuales serán sistematizados por Mariano Mestman (2001) en el denominado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano⁷) y Europa (*Nouvelle vague* en Francia, *New Cinema* en Inglaterra, *Cinema Nuovo* en Italia). Pueden trazarse paralelismos claros entre el Cinema Novo y la *Nouvelle vague*, pues como señala Antonio Costa (2005) respecto del movimiento francés, pese a las diversidades que se catalogaban bajo este nombre, todos los cineastas que lo integraban tenían en común la intención de romper con el cine tradicional en los niveles estético, narrativo y de producción. Por

⁷ Este movimiento heterogéneo estuvo integrado por cineastas, grupos -entre los que se encontraba el Cinema Novo- e instituciones de diferentes regiones de América Latina (Cuba, Uruguay, Chile, Bolivia, Brasil y Argentina, principalmente), que tenían en común su oposición al cine hollywoodense. Se desarrolló desde comienzos de 1950, aunque tendrá su momento de mayor auge a fines de 1960. Cabe destacar el rol importante del cine político argentino en el movimiento que, entre otras cosas, logró la renovación de la cinematografía latinoamericana.

ello usaban la cámara de manera muy personal en contraposición a la perfección estética del cine tradicional -en Brasil, Diegues incorporó la técnica de la cámara en mano propia del cine moderno para la ficción-, la realización de obras de bajo coste opuesta a la política de los grandes estudios y el reconocimiento en la dirección del valor y el significado de un filme en relación con temáticas contemporáneas, es decir, con las crisis y transformaciones que enfrentaban las jóvenes generaciones en todo el mundo y con las particularidades de cada región y país. El Cinema Novo nació en un momento particular de la sociedad brasilera en el que los procesos culturales se entramaron con los políticos, como señala Ortiz Ramos (1983), “en los años 50-60 la cultura brasilera se unió a las luchas que atravesaban el todo social, y el cine entró en un cuerpo-a-cuerpo con la realidad”. Vinculado profundamente a los imaginarios progresistas, a partir de la década del 50 comienza a ganar peso la idea de Brasil como un país subdesarrollado que exige importantes cambios estructurales para modificar esta situación. Producto de estas ideas más intervencionistas, a mediados de la década del 50 comienza a percibirse la injerencia del Estado en la industria cinematográfica brasilera, principalmente, a través de la creación de órganos estatales para el cine. Todo esto en el marco de un modelo nacionalista y desarrollista. Posteriormente, con la dictadura del 64 y el crecimiento de la industria cultural, la intervención será todavía mayor. En 1964 se produce el golpe militar que derroca al presidente João Goulart e instauro al general Humberto Castelo Branco. Para ese entonces, se efectuaban cerca de 30 estrenos de películas brasileras por año y era el auge del Cinema Novo. Casi paralelamente, en enero de 1965, Glauber Rocha, que es considerado el “padre” del Cinema Novo, redacta la “Estética del hambre”, una especie de manifiesto del movimiento en el que define a Brasil como un país dependiente de las potencias extranjeras y cataloga al hambre como determinante en la identidad brasilera y latinoamericana. Según Rocha, frente a los filmes “digestivos” que presentaban las producciones estadounidenses, debía oponerse “la estética del hambre” propia de las realizaciones brasileras que, como indica el autor, generó rechazos por parte del gobierno, del mundo del cine y el público:

“Personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando

para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras. Fue esta galería de hambrientos que identificó el cinema novo con el miserabilismo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público -este último no soportando las imágenes de la propia miseria” (Rocha, 2011: 31).

Esta estética será abandonada en los 80, cuando se estrena BBB, principalmente, porque comienzan a adaptarse las creaciones a los imperativos del mercado, pero también de los circuitos de los festivales internacionales, que esperan de las producciones de los países subdesarrollados algo representativo de su condición. Sin embargo, tampoco puede negarse la influencia en BBB del período “Cinema Novo de los años 60” citado por Viany, ya que de ahí proviene el propio Diegues, momento en el que los directores “defendían la idea de que los modos de producción son indisolubles del lenguaje, por lo tanto un país subdesarrollado debería buscar formas de expresión cinematográficas propias”, según indica Pedro Butcher (2005: 17). Generalmente, las producciones *cinemanovistas* han sido interpretadas como contrapuestas al Golpe de 1964, sin embargo, como señala Carlos Eduardo de Pinto (2013: 127), esto constituye una simplificación de la multiplicidad de factores que influyeron en las mismas y de las diferencias entre los cineastas que componían el movimiento. La política cultural más violenta de la dictadura, en la que se reprimió cualquier producción artística considerada contestataria, se controló más severamente a los medios de comunicación y se ocasionó el exilio de varios artistas brasileños, se desarrollará entre 1968-1973. Para entender esta complejidad, podemos retomar a de Pinto (*op.cit.*: 126) en los tres períodos del Cinema Novo establecidos por Fernão Ramos en “História do cinema brasileiro” (Ramos, 1987), con la salvedad de que esta separación presenta inconveniencias cuando pensamos ejemplos que no encajan directamente en una sola de éstas tipologías como es el caso de BBB. El primero (1962-1964) se caracterizó por la intención por parte de los cineastas de concientizar al público y por la primacía del *sertão*⁸ como localización en sus producciones por ser el

⁸ *Sertão*: proveniente etimológicamente de la palabra “desierto”, el término hace referencia al área geográfica localizada al noreste de Brasil, caracterizada por su aridez, sequía y pobreza. Para tener una

lugar donde presuntamente se encontraría la esencia de la nacionalidad brasileira. El segundo (1965-1968), marcado por el comienzo del Golpe, se caracterizó por centrarse en la figura del joven decepcionado con el fracaso de la revolución socialista y por las ambientaciones en contextos urbanos. El tercer período (1968-1980) estuvo signado por producciones alegóricas que pretendían representar a Brasil y su historia.

BBB fue producido por Luiz Carlos Barreto, director, escritor y productor perteneciente al Cinema Novo, y con el financiamiento de Embrafilme, vinculado al Ministerio de Educación y Cultura, que será determinante en el devenir del cine brasileiro como en el del movimiento. Si tomamos la clasificación por “surtos” (saltos, irrupciones) del cine brasileiro establecida por el crítico y cineasta Alex Viany (Viany, 1959), BBB se coloca en la “era Embrafilme”, tipificada entre 1969-1989 y caracterizada por el desempeño de la Empresa Brasileira de Filmes durante el período, una compañía creada por decreto destinada a la producción y distribución de filmes brasileiros en la que participaba el capital privado bajo el control del gobierno. En el momento en que Embrafilme empieza a actuar los filmes brasileiros representaban casi el 35% del mercado interno. En sus comienzos la Embrafilme financió, según palabras de Carlos Roberto Sousa (Sousa, 1981: 89), “el desarrollo de una de las líneas más tradicionales de nuestro cine: la adaptación de novelas de autores brasileiros consagrados y la reconstrucción de acontecimientos relevantes en nuestra historia oficial”, aunque posteriormente ampliaría el espectro de filmes lo que explica una producción como BBB. Este proyecto tiene como antecedente a la productora y distribuidora Difilm que desarrollaron en la década del 60 los jóvenes *cinemanovistas*. Ésta última fue creada como consecuencia del postulado del grupo de que sin distribución no tendría presencia el cine brasileiro, ya que como expresaba Glauber Rocha “el secreto del negocio cinematográfico es la distribución” (*op.cit.*: 93). Este modelo se torna obsoleto, justamente, cuando a comienzos de la década del 80 las salas del interior del país comienzan a cerrar porque no podían competir con el avance de la televisión, así como también por las críticas que este modelo centralizado recibió dentro de la industria cinematográfica. Esta situación es retratada por Diegues en BBB en el encuentro que

idea de su ubicación geográfica recomendamos ver el mapa al comienzo del presente trabajo (ver pág. 5)

Cigano tendrá con un hombre que exhibía filmes en uno de los poblados que visitan (esta escena es analizada con más detalle en el Capítulo 6, página 49). La creación de Embrafilme, y otras iniciativas efectuadas para el cine, se enmarca en una etapa de política cultural de la dictadura comenzada en 1973 caracterizada por la cooptación y el control sobre el proceso cultural. Paradójicamente, el cine comienza a percibir más apoyo estatal cuando más crecían las redes de televisión gracias al fomento del mismo Estado. Embrafilme fue cerrada en 1990 a partir del Programa Nacional de Desestatización del gobierno del presidente Collor de Melo, momento en que Diegues se encontraba promocionando el filme “Dias melhores virão”⁹. Esto significó el golpe de gracia para la industria cinematográfica nacional, junto con el cierre de la Fundación Nacional del Cine y el Consejo Nacional del Cine. Estas medidas llevadas a cabo por Collor de Melo, junto con la sanción de las leyes de Incentivo a la Cultura y la Audiovisual, entre otras, dan cuenta del pensamiento neoliberal que comenzaba a instalarse en el país. Empieza así la administración privada de los recursos públicos que decantará en el predominio del sector privado dentro de la industria cinematográfica y estimulará la asociación con las grandes distribuidoras de filmes estadounidenses. Posteriormente, este nuevo tipo de alianzas con el sector privado se verán reflejadas en la creación por parte de TV Globo de Globo Filmes en 1997, un departamento comandado por Daniel Filho¹⁰ y dedicado a la coproducción de películas. Además, esta área de TV Globo se tornará parte esencial del nuevo impulso que la cinematografía brasilera tendrá a principios de 2000 con éxitos de taquilla de más de dos millones de espectadores como “O auto da compadecida” (2000, Guel Arraes) -que, a su vez, primero fue una exitosa miniserie en TV Globo- “Cidade de Deus” (2002, Fernando Meirelles) y “Carandirú” (2003, Héctor Babenco), entre otros. El crecimiento fue tal que se calcula que en 2003 los treinta largometrajes nacionales estrenados alcanzaron cerca del 21% del mercado, número que recuerda a las mejores épocas de Embrafilme.

⁹ Producto de esto, como veremos más adelante, Diegues decidirá que el estreno del filme se realice en TV (ver pág. 28).

¹⁰ Daniel Filho, director y productor televisivo, escribió un libro sobre el funcionamiento y la constitución de la televisión en Brasil que decidió llamar, siguiendo una expresión del cineasta Nelson Pereira dos Santos, “O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil” (2001), pues como indica Filho en la introducción del mismo “La televisión es, y siempre fue, un gran circo electrónico que tiene de todo: nuestros payasos, nuestros magos, nuestras fieras y hasta nuestros trapezistas que, de vez en cuando, saltan sin red. Todo para agradar a los niños, viejos, mujeres, hombres, ricos y pobres, todas las creencias y razas”.

Sin embargo, este nuevo suceso es sumamente concentrado en una sola productora, ya que se estima que durante ese mismo año casi el 92% del público de las producciones nacionales vio títulos coproducidos por Globo Filmes.

Así como en el filme los personajes representados por Diegues despliegan diversos mecanismos para hacer frente a la modernización que se está llevando a cabo en Brasil y negocian para sacar el mayor provecho posible y mantener sus estilos de vida sin caer en desuso, una situación semejante se daba en el cine brasilero en el que muchos cineastas pertenecientes al movimiento del Cinema Novo -entre los que estaba Glauber Rocha- promovieron la intervención del Estado en la industria y la creación de organismos de fomento, mientras que otro grupo -entre los que se encontraron Nelson Pereira y Leon Hirszman- cuestionó esa alianza y fomentó el desarrollo de una Cooperativa Brasileira de Cinema con la finalidad de propiciar las producciones independientes. En el libro "Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70" Ortiz Ramos (1983: 148) sintetiza esto en dos corrientes que se establecerán en el movimiento, "una más pegada al Estado y a la política de grandes producciones; otra que promueve una organización de los cineastas de forma autónoma y que buscaba otras formas de producción". A medida que se percibe como más fuerte la intervención estatal en el cine, muchos jóvenes realizadores se volcarán a la edición independiente con la intención de controlar todo el proceso productivo de las obras. En este momento de escisión nace el "Cinema marginal" en 1969, compuesto por un grupo de realizadores que estuvieron inicialmente vinculados al Cinema Novo, pero que decidió alejarse dadas las nuevas circunstancias creadas por la dictadura, pues rechazaban las grandes producciones para el gran público y buscaban total libertad creativa, lo contrario, lo consideraban una adaptación *cinemanovista* a los parámetros del mercado. Las creaciones del "Cinema marginal" se caracterizaron por la ironía, las narrativas discontinuas, las filmaciones en blanco y negro y la adscripción a lo que denominaron una "estética de la basura", opuesta a la "estética del hambre" de Rocha, en la que se planteaba la intención de romper el contrato con el público y con las ideas de izquierda, rasgos propios del Cinema Novo.

Si bien en la película BBB no existe una referencia a una fecha exacta, por diversos rasgos y por los hechos narrados entendemos que la ambientación del filme

es contemporánea a dos aspectos que serán fundamentales en el análisis, por un lado, a la expansión de la televisión promovida por la dictadura militar, entre otros efectos de la modernización neoconservadora impulsada por la misma, y, por el otro, al decaimiento del circo como espectáculo popular predominante en las poblaciones más alejadas de los grandes centros urbanos y la prometedora ciudad de Brasilia. Estos dos factores son explicados a continuación.

4. LA TELEVISIÓN EN BRASIL

“As redes são uma das mais fortes maneiras de integração nacional. É a integração através da imagem” - Walter Clark¹¹

“Há anos repito que, como no resto do mundo, o cinema nacional brasileiro terá sempre seu futuro comprometido se não criar uma parceria permanente com a televisão” - Cacá Diegues

Entre los años 1950-1980, como indica Ismail Xavier (2013: 25) en “Cine brasileño contemporáneo”, existió “una nítida correlación entre el proceso de expansión económica y la modernización cultural”. En un primer momento, los avances en la economía fueron favorables para el cine, aunque acabaron produciendo el predominio de la televisión. La política cultural de la dictadura se dividió en tres períodos en los que se emplearon diferentes estrategias que, en términos de Flora Süssekind (2003: 19), fueron primero “el desarrollo de una estética del espectáculo” entre 1964-1968 en la que, una vez rotos los lazos entre las producciones de izquierda y las bases populares, se permitió cierta libertad en las producciones culturales, pues el interlocutor privilegiado con las masas era la televisión. Esta presencia televisiva, que además promoverá el surgimiento de una estética del espectáculo que calará hondo en el gusto popular, le permitió a la dictadura ampliar sus planes de control social. Como bien describe Flora Süssekind:

“Una población convertida en platea consume el espectáculo en que se transforman el país y su historia. La utopía del 'Brasil potencia' de los gobiernos militares posteriores al 64 es construida a través de la televisión y del lenguaje

¹¹ Walter Clark fue director de TV Globo entre 1965 y 1977. Posteriormente, se dedicó a la producción de diversos filmes, entre ellos BBB.

del espectáculo” (Süssekind, 2003: 21).

En cierto punto las políticas desarrolladas en el cine, y en otras esferas como en el circo, respondían a compensaciones del gobierno debido al perjuicio que ocasionó la expansión de la TV. En 1966 se crea el Instituto Nacional de Cinematografía, que se disolverá en 1975 cuando se realiza la primera transmisión a color, junto con la sanción de cuotas de exhibición para los filmes nacionales. Además, en 1975 se estableció la Política Nacional de Cultura (PNC), acorde a los lineamientos de Seguridad Nacional de la época, que se constituyó, según Ortiz Ramos (*op.cit.*: 13), en “la tentativa más osada de utilizar el cine como verdadero 'aparato de hegemonía' y concretar los sueños de dominación cultural del Estado”. Tanto en estas medidas llevadas a cabo por los militares como en lo expuesto por Diegues en BBB existe una preocupación común por las influencias extranjeras y los efectos de la modernización sobre la diversidad cultural. La diferencia, no menor, es que Diegues busca salirse de la idea de cultura nacional “pura” que sostenía la dictadura e incorpora la complejidad de la dominación cultural interna por parte de los centros más desarrollados del país.

La comunicación tuvo un papel predominante en el objetivo de los militares de propagar su ideología nacionalista en todo el territorio brasilero, en consecuencia, la televisión se tornó un elemento estratégico del mismo. En 1965 se crea la Empresa Brasileira de Telecomunicaciones (Embratel) y para 1969 se posibilitó la propagación de la programación a través de microondas que generó la consolidación de las redes de transmisión. En Brasil, que fue el cuarto país a nivel mundial en incorporar el sistema televisivo, la primera transmisión televisiva fue en 1950, contemporánea a otros países latinoamericanos. A partir de ese momento, la televisión ejercerá una fuerte influencia llegando a modificar los hábitos, consumos culturales y el lenguaje del público espectador y se tornara el medio primordial de entretenimiento, cuando no el único, de la mayor parte de la población brasilera. La primera estación del país TV Tupi, nombre puesto en relación al principal grupo indígena brasilero, fue inaugurada en 1950. En sus comienzos la TV era un medio claramente escaso y de élite, ya que sólo había 200 televisores en todo el país. Es más, el medio aún era precoz cuando en 1951 se estrenó la primera telenovela brasilera, género que se convertirá en paradigma del

éxito del medio, “Sua vida me pertence” en TV Tupi. Sin embargo, su crecimiento será tan importante que en 1958, sólo siete años después de su lanzamiento, ya se contabilizaban 344 mil aparatos en uso y en 1959 existían 10 emisoras de televisión en todo el territorio brasileiro, algunas de las cuales contaban con estaciones retransmisoras en diferentes ciudades del país. La década del 60 es señalada como la de la popularización de la televisión, ocasionada a partir del aumento de los espectadores de las clases populares y de los programas que buscaban atraerlos, tanto en la ficción como en lo periodístico, mediante la incorporación de temáticas nacionales y el uso de lenguaje coloquial. La extensión de la televisión se dará gracias a que existía una clara concordancia, aunque por diferentes motivos, entre estos objetivos militares y los de los empresarios televisivos que buscaban atraer al público popular que entraba en el mercado televisivo. En esta década aparecieron dos nuevas emisoras Excelsior y TV Globo. Esta última, fundada en 1965 -un año después del Golpe-, se tornará el socio elemental en el desarrollo del sistema nacional de televisión propiciado por el gobierno y será determinante en el devenir de la historia televisiva brasileira. TV Globo fue una de las primeras emisoras en emplear la infraestructura preparada por los militares, como señalan Goulart, Sacramento y Roxo (2010: 114) “el ambicioso proyecto de transformar la TV Globo en la primera red de televisión en Brasil [...] sólo fue posible porque el gobierno ya había preparado la infraestructura tecnológica necesaria”. Diversos autores se han referido críticamente al dominio en el mercado audiovisual e informativo que detenta el grupo mediático Globo, constituido además de la red televisiva Rede Globo (que abarca desde productoras hasta el canal TV Globo) por un surtido portafolio de medios gráficos (como el diario O Globo y la revista Época), de radios (Radio O Globo y Radio CBN), una agencia de noticias y productoras cinematográficas, que determinó la influencia y el poder de intervención que el mismo tuvo (y tiene) en las esferas económica, política, cultural y social del país. El surgimiento y las relaciones de la figura de Roberto Marinho, dueño del multimedia Globo, se ve reflejado en el documental “Muito Além do Cidadão Kane” (1993) de Simon Hartog, que retoma la clásica “Ciudadano Kane” (1941) de Orson Welles para referirse a este magnate sudamericano con ansias de dominio que llegó a poseer la segunda red televisiva más grande del mundo. Además, el apoyo de Marinho a la

dictadura militar no fue un simple rumor que siempre sostuvo la sociedad brasilera, ya que en varias ocasiones él mismo expresó públicamente su posición favorable al Golpe. Al final de la década del 60, la primacía de elementos e intereses populares llevó a que desde ámbitos intelectuales se realizaran críticas al “bajo nivel” de la programación, lo que constituyó una campaña que Goulart, Sacramento y Roxo (*op.cit.*: 112) tipifican de “*contra o grotesco na TV*” e implicó según el propio director de Globo tal como es citado por los autores “una nueva mentalidad en relación con los programas de nivel popular” (*op.cit.*: 118). Básicamente, los conflictos se daban porque los contenidos más exitosos en términos de mercadotecnia desagradaban a los militares que sostenían una Doctrina de Seguridad Nacional que promulgaba “valores ligados al cristianismo conservador, teniendo a la familia, a la religión católica, a la patria, al trabajo, a la moral y a las buenas costumbres como pilares de la conducta” (*op.cit.*: 116), valores que, como veremos, son puestos en cuestión por Digues en BBB, desde una perspectiva que no sugiere otro relato moral, sino el retrato de las circunstancias vitales que atraviesan la vida común de una precaria caravana circense y una pareja de pueblerinos que huyen con ella en búsqueda de nuevas experiencias, una promesa que, por supuesto, se retrata en coincidencia con la estética que el filme construye, donde la decadencia y el desencanto son la contracara de lo que el espectáculo busca transmitir, aunque no lo logre. También a comienzos de la década del 70 la discusión por el nivel de los contenidos televisivos se hace más fuerte y se incrementó el accionar del Estado en pos de los mismos y se efectuó la firma de un protocolo de conducta por parte de las emisoras Globo y Tupi en el que, entre otras cosas, se comprometieron a excluir hechos o géneros relativos a las creencias populares y la superstición, presentar personas deformes, explorar la miseria, desgracia, degradación y tragedias humanas, y presentar o discutir de manera sensacionalista las temáticas abordadas. Entendemos que estos rasgos que intentarán ser eliminados de la TV son esenciales para la comprensión de BBB por ser justamente estas temáticas “prohibidas” las abordadas por Digues en el tránsito de los personajes que componen la Caravana. En este sentido, el filme refleja un tipo de historia que en ese preciso momento estaba siendo excluida de la televisión, en pos de narrativas conmovedoras y edulcoradas contra las que Digues ofrece un matiz que admite lo irracional, impulsivo y pasional teñido del carácter irreflexivo

esperable de personajes simples que reaccionan a lo que el destino les presenta. Avanzada la década, TV Globo se esforzará por producir cambios en la estética de sus programas y en sus contenidos, lo que determinará en el establecimiento de un nuevo patrón. En esta nueva estética, se privilegiaron los programas grabados, por sobre la improvisación, otro rasgo opuesto a la performance circense que muestra Diegues en BBB. Esta disputa provocará modificaciones en el perfil de la televisión brasilera a partir de 1970 cuando surja el interés por tratar temáticas referidas a la sociedad brasilera con la intención de captar un público “culto” y ampliar las bases de legitimidad de la televisión. En esta década, varias novelas exitosas trataron el clásico dilema entre modernidad y tradición -que a su vez es tratado por Diegues en BBB- en tramas que intentaban mostrar los contrastes de la vida en el campo y en la ciudad. Además, en este proceso de modernización participaron muchos intelectuales, incluso provenientes de la izquierda. Inclusive, cuando en 1973 se lanzó Globo Reporter, programa periodístico inspirado en los reportajes del New Cinema estadounidense, diversos directores provenientes del Cinema Novo participaron del proyecto. Esto fue así porque, contrariamente a lo que podría sospecharse, para Glauber Rocha, así como también para varios *cinemanovistas* como Diegues, que fue criticado por estrenar en 1989 precisamente en la Globo antes que en las salas “Dias Melhores Virão” luego del cierre de Embrafilme, la televisión no constituía un enemigo sino un medio apropiado en el que exponer sus creaciones y, sobretodo, en el que innovar. En este sentido, muchos elementos del Cinema Novo y algunas de sus estrellas, entre ellas Betty Faria (Salomé en BBB), migraron a la TV.

4. 1. Circo y TV: divergencias en el tipo de espectáculo propuesto

Otro aspecto importante a considerar en el análisis de la transición de un tipo de espectáculo presencial circense a uno transmitido por el dispositivo televisivo son las diferencias en términos de tipo de espectáculo que cada uno promueve. El dispositivo televisivo, junto con los otros que integran lo que Carlón (2006) denomina el Sistema Técnico Indicial, es decir, el conjunto de dispositivos y lenguajes surgidos a partir del siglo XIX (fotografía, cine, gramófono, teléfono y radio, tv), promueve la complejidad de la circulación discursiva y posibilita romper con concepciones homogeneizadoras, principalmente, a partir de su poder referencial. Es debido a esta posibilidad de ruptura que esta noción de dispositivo se torna nodal porque, entre otras cosas, permitiría entender la preocupación palpable en ciertas elecciones fílmicas del director de BBB de dar cuenta de las modificaciones, así como también de las hibridaciones, que la televisión habilita.

Siguiendo a Jesús González Requena (1988) en su análisis del discurso televisivo, puede establecerse que si bien tanto la Caravana como los espectáculos televisivos se basan en establecer una relación espectacular, en la cual un cuerpo que busca seducir se ofrece para una mirada que contempla a la distancia, existen claras diferencias entre un tipo de entretenimiento y otro. Dentro de la topología espectacular establecida por González Requena el modelo circense, también propio del teatro popular, se caracteriza por la disposición concéntrica, con un centro en el que se desarrolla el espectáculo y con los espectadores alrededor del mismo. Entendemos que, si bien el espectáculo representado por la Caravana Rolidei en BBB no se enmarca totalmente en esta tipología, ya que en ninguno de los shows que vemos en el filme el grupo liderado por Cigano usa el escenario estrictamente circular debido, posiblemente, a que su carácter rudimentario y nómada los lleva a montar un palco frente al cual se coloca el público, este concepto presenta lineamientos que permitirán comprender lo que cada modelo (circense y televisivo) pone en juego y, consecuentemente, los espectáculos representados por Diegues en BBB.

Primeramente, en el modelo circense sobresale el actor y la actuación que, a su vez, se lleva a cabo en un escenario que no puede ser atravesado por el resto de los

participantes. Estos rasgos contrastan con el modelo carnavalesco que, lejos de la lógica mercantil, se distinguía por la apertura de la escena y la intercambiabilidad de los roles entre los participantes. Algunos rasgos de este poder de intercambio, que luego se verá clausurado en la transmisión televisiva, podrá verse en los primeros espectáculos de la Caravana Rolidei en el *sertão*, donde los artistas realizan modificaciones en su performance por las reacciones del público y la situación en que la misma se lleva a cabo. Esta simultaneidad y *feedback* que permiten, por ejemplo, a Cigano desplegar su astucia en sus shows de telepatía requerirán de otros elementos para producirse en la televisión, incluso en la precariedad inicial del medio, pues, como veremos, es contra esta TV precaria que la troupe de la Caravana competirá. Contrariamente, la televisión y el cine, o el “modelo de la escena fantasma” que ambos integran en términos de González Requena, se basan en el uso de la perspectiva con la finalidad de lograr el mayor efecto de tridimensionalidad en sus imágenes, lo que implicará el triunfo de la configuración concéntrica en los espectáculos. Entonces, el espectador pasará a sentirse situado en el mejor lugar para observar, distante, lo que sucede en las pantallas.

El antecedente del espectáculo televisivo fue, según González Requena, el modelo de la “escena a la italiana”, en el que comienzan a establecerse algunos aspectos que catalizarán en la TV como, por ejemplo, el ya citado lugar de privilegio que se otorga al espectador o la disposición perspectivista del espacio, que pasará a ordenarse a partir de la posición del público. Estas particularidades significaron “el divorcio entre el espectáculo y la calle” (González Requena, 1988: 71), algo plenamente congruente con la organización burguesa de la vida en la ciudad basada en el control, la vigilancia y el cobro de una entrada (o de un abono de televisión). En este sentido, otra diferencia entre el espectáculo circense de la Caravana y el televisivo que veremos en BBB será el pasaje en el modo de intercambio económico que irá del trueque, que se da en el espectáculo de la Caravana en el nordeste, a la transacción monetaria, en el que se basa la televisación del show de Ciço y Dasdô al final del filme. Así, podría pensarse que Ciço y Dasdô representan, en menor escala, este divorcio mencionado por González Requena, dejando de tocar en la calle como lo hacen al inicio de la película para hacerlo en un salón.

Por otra parte, González Requena también muestra preocupación por la tendencia de la televisión a absorber el resto de los espectáculos, pues como indica el autor “todo tiene cabida en televisión, si bien a costa de someterse a su férrea configuración de la relación espectacular” (*op.cit.*: 73) debido a las dificultades que la TV presenta en la incorporación de elementos como el cuerpo, por lo que se convierte en un espectáculo “descorporeizado”. En el dispositivo televisivo el cuerpo sólo estará presente a través de manchas de luz que buscan representarlo. Esta misma problemática teórica acerca de las transformaciones culturales generadas por la televisión será también abarcada en el relato de Diegues a partir de diversas decisiones estéticas que se tratarán en detalle en el apartado dedicado al filme (Capítulo 6).

5. TRADICIÓN CIRCENSE BRASILEIRA

“O picadeiro é a crítica no palco democrático, isto é, a sagração plebiscitária das mais heterogêneas multidões” - Menotti Del Pichia

“O circo vive e, como toda vida, se transforma e se renova. Sempre” - Alice Viveiros de Castro

La tradición del circo en Brasil se remonta a más de 200 años atrás cuando diversas familias circenses provenientes mayoritariamente de Europa se instalaron en Brasil y comenzaron a viajar por el país con sus circos de lona lo que devino en la posterior incorporación de artistas y tradiciones culturales propias de las regiones que iban visitando. El Circo-Teatro, que combinaba la presentación de circo en la primera parte del espectáculo y teatro en la segunda, surgió justamente del “*abrasileiramento*” de esta actividad. Además, este tipo de circo que se desarrolló, principalmente, entre mediados del siglo XIX hasta 1960 logró permanecer gracias a la modalidad de desplazamiento empleada que le permitía ofrecer sus atractivos en poblados alejados de los grandes centros urbanos. La figura del payaso fue modificada en Brasil donde se tornó más hablador, empleó la comedia *sorradeira* (danza antigua de origen popular) e incorporó instrumentos musicales como la guitarra con ritmos propiamente brasileños. Podemos pensar la Caravana Rolidei, que se traslada y monta su carpa de un lugar a otro con la intención de tener éxito en localidades apartadas, como un intento por restituir y honrar este momento dentro de la historia circense de Brasil. A su vez, en los personajes representados por Diegues se ponen en juego elementos propios de la idea de “*abrasileiramento*”, fuertemente vinculada a la tradición circense del país, como por ejemplo Cigano que presenta rasgos típicos picarescos brasileños y Sanfoneiro que a partir de su unión al grupo introduce en el espectáculo de la Caravana Rolidei una música tan propia de Brasil como la *sertaneja*. Luego, a mediados de la década del 60,

este tipo de representación fue desplazada por el Circo de Variedades que primó hasta que un nuevo concepto, el Circo Escola comenzó a hegemonizar las tiendas circenses a fines de la década del 70. Los estudios sobre el circo indican que, en este momento, las familias tradicionales se alejaron de las arenas, sobre todo porque sus espectáculos resultaban insostenibles en términos económicos, aunque recién se fecha alrededor de 1980 el cierre de varias compañías. Es de notar cómo el fin del amateurismo en el circo coincide con el perjuicio que atraviesa la caravana representada por Diegues en BBB, ya que junto con el declive económico de las compañías circenses surgen, a partir de 1978, las escuelas institucionalizadas de circo con la finalidad de mantener viva la tradición de este arte. Por otra parte, el desarrollo de escuelas circenses puede pensarse como un movimiento que da cuenta de lo que debe ser conservado para las medidas gubernamentales frente a lo que debe desaparecer o, al menos, arreglárselas a su manera como sucede con la Caravana.

El filme dará cuenta de la introducción de elementos del espectáculo popular en la TV y del traspaso de artistas populares a las pantallas. Esto presenta continuidad con lo sucedido en Brasil respecto del circo, ya que desde los comienzos del circo, sus artistas más reconocidos efectuaron producciones en otros medios de comunicación de masas. Los personajes que se habían hecho famosos con el circo se volcaron a las creaciones cinematográficas y radiofónicas primero, y a las televisivas después. La elección de los líderes de las compañías para protagonizar proyectos en los nacientes medios da cuenta de lo conocidos que resultaban entre el público, y del valor que tenían las representaciones circenses para la sociedad brasilera. Existieron casos paradigmáticos de payasos que fueron también protagonistas en las arenas y en medios tanto privados como estatales, como por ejemplo: *Piolín* (Abelardo Pinto), fue catalogado por los intelectuales antropofagistas Oswald y Mário de Andrade¹² como un auténtico representante del teatro genuinamente brasilero, pasó por la radio, el cine y la televisión y en el aniversario de su nacimiento se festeja el Día del Circo en Brasil, cuando en 1973 muere *Piolín*, una multitud acompañó sus restos hasta el cementerio y el evento de trascendencia nacional fue retratado en imágenes que mostraban a los

¹² Como vimos anteriormente, estos escritores también fueron los inspiradores del *Tropicalismo* de fines de la década del sesenta (ver pág. 10).

seguidores del artista despidiendo sus restos; *Arrelia* (Waldemar Seyssel) actuó en 11 películas y entre 1953-1974 condujo el programa “Cirquinho do Arrelia” en TV Record; *Alcebiades*, uno de los payasos más exitosos, actuó junto a su hijo *Fuzarca* (Albano Pereira Neto) en 1932 en el filme “Coisas Nossas” producido por Wallace Downey, considerado el primer filme musical brasileiro; Ariel Pinto, Anchises Filho y Ankito actuaron en las novelas de la Rede Globo; *Figurinha* (Nelson García) fue la imagen de la marca de bicicletas Monark debido a sus habilidades en estos vehículos y tuvo en TV el programa “Circo Bombril” en la década del 60; *Carequinha* (George Savalla Gomes) trabajó en programas radiales en las radios Mayrink Veiga y Nacional, sacó discos y se le adjudica la interpretación en la grabación del primer rock brasileiro con su canción infantil “O Rock do Ratinho”, actuó en TV Tupi entre 1950-1964 en el “Circo Bombril”. Trabajo en TV Manchete en 1983 y en la TV Globo en 2001 en “Escolinha do Professor Raimundo”.

Antes de 1979, año en que Diegues dirigió BBB, se produjeron diferentes acontecimientos, muchos de ellos provocados por medidas institucionales, que producirán modificaciones sobre la actividad circense que la película representa en un momento de transición. Por un lado, estos eventos permiten dar cuenta de la relevancia que tenía el circo para la sociedad brasileira de las décadas de 1970-1980 y, por el otro, manifiestan el gradual ocaso de este tipo de entretenimiento. Entre los sucesos que buscaron otorgar un lugar más institucionalizado al circo se destacan, la declaración del Dia do Circo no Brasil en 1972, la colocación del nombre de Rua Abelardo Pinto (el famoso payaso Piolín) en 1975 a una calle céntrica de la ciudad de San Pablo, el desarrollo de la investigación “Circo - Espetáculo de Periferia” realizada en 1976 por el Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) de la Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, la fundación en 1977 de la Associação Brasileira de Empresários de Diversões (ABED), la creación de la primera escuela de circo en Brasil, la Academia Piolín de Artes Circenses en 1978 (estará en funcionamiento hasta 1983), la inauguración en 1980 del patio del circo en Anhembi (espacio destinado exclusivamente para la Academia Piolín y para los circos en tránsito por la ciudad) y la fundación en Rio de Janeiro de la Escuela Nacional de Circo del Ministerio de Cultura en 1982. Más tarde, de algunas de estas escuelas creadas

brotarán nuevos conceptos de circo como fueron el Circo Novo, que comenzó con la pieza “Onde Estás” de Breno Moroni y supuso la incorporación de técnicas de otras disciplinas como la danza, y el Circo Social, que implicó la utilización del circo en proyectos junto a sectores marginales de la sociedad como el programa “Enturmando” que se llevó a cabo en 1988 con niños y adolescentes. Actualmente, la existencia misma del “Centro de Memória do Circo”, emplazado en San Pablo la tradicional plaza ligada al circo Largo do Paissandu desde 2009 con el objetivo de “rescatar el circo y diseminar su universo a las generaciones actuales y futuras”, aunque es un logro y un legado de la gran tradición circense brasilera, es también un índice de su decaimiento. Cabe pensar hasta qué punto el circo deja de ser un espectáculo presente en la cultura brasilera, en las calles, en las plazas, para transformarse en un museo. La intención de catalogar y estudiar las tradiciones propias de la cultura popular que está detrás de esta “museificación” de la tradición circense implica imponer algo totalmente ajeno a la tradición con la intención de conservarla. Además, siguiendo a Michel de Certeau (1999), podemos pensar que este interés por estas producciones da cuenta de su pérdida de peso real. En este sentido, el pueblo se constituye en un objeto de ciencia una vez que se ha garantizado la eliminación de la amenaza o peligrosidad que el mismo representaría, pues “es en el momento en el que una cultura ya no tiene los medios para defenderse cuando aparecen el etnólogo o el arqueólogo” (*op.cit.*: 52). Por otra parte, este gesto es propio de la narración y el estudio de lo popular que “no habla por sí mismo sino por la boca de sus intérpretes doctos” (Alabarces, 2004). Esta institucionalización y conocimiento abocado al circo, que se enmarca en el creciente interés por conocer los procesos culturales luego de la crisis de las esperanzas de cambio social y modernización a fines de la década del 70, implica también su censura y su encorsetamiento, principalmente, a partir de determinar lo que pertenece o no a la tradición que se construye.

6. EL FILME

“Chega de miséria” - Lord Cigano (José Wilker)¹³

“La resistencia es un arduo proceso de reelaboración de lo propio y de lo ajeno, de selección y combinación, para protegerse y desarrollarse en condiciones que las clases subalternas no controlan” - Néstor García Canclini

En el primer pueblo del nordeste brasileiro que la Caravana Rolidei visita, su trayecto se verá modificado cuando un acordeonista se ofrece para ser parte del show con la intención de huir del *sertão*, “no quiero morir aquí” (sic.) declara al unirse al grupo y también porque se enamora locamente de Salomé luego de haber visto su espectáculo. Es así, como Sanfoneiro¹⁴ (interpretado por el reconocido cantante romántico y compositor Fábio Júnior), apodo que adquiere Ciço por sus habilidades con el instrumento, y su novia Dasdô (Zaira Zambelli) embarazada de casi 9 meses, se integran a la caravana y dan inicio a las diversas peripecias que el grupo deberá afrontar. La elección de esta geografía, cuyo significado fue explicado anteriormente (ver pág. 19), para localizar el comienzo y gran parte de la película no resulta casual. El tratamiento de temáticas *nordestinas*, como en “Vidas Secas” (1963, Nelson Pereira dos Santos) y “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964, Glauber Rocha), permiten reflejar la intención del Cinema Novo de buscar la representación del “hombre brasileiro” y de la “realidad brasileira” y, como señaló el propio Diegues, incorporar elementos “*brasileiros*”. Por otra parte, el personaje de Salomé con su presentación de rumba y su acento español -“¿vos hablás brasileiro? (sic.)”, le dirá Ciço cuando intente un primer acercamiento a esta mujer- que realiza en esta parte del filme remite al estereotipo de

¹³ La frase que significa “basta de miseria” es dicha por Cigano en uno de los momentos en que los integrantes de la Caravana deciden trasladarse a otro poblado y, como veremos, será fundamental en la interpretación del relato.

¹⁴ *Sanfoneiro* es el término portugués para acordeonista.

la latina sensual y es también una referencia, como indica Mauricio de Bragança, a la figura de la cabaretera propia de las películas mexicanas de 1940 que tuvieron sus exitosas versiones brasileras hasta entrado el 60. Tal es así que en diversas partes del filme Salomé cantará la canción “Para Vigo me voy” del compositor cubano Ernesto Lecuona. Es interesante notar, según palabras de este autor, que la cabaretera de Diegues, al rememorar una figura obsoleta de la cinematografía, “es reveladora de un proyecto de país que debe extinguirse, pero que todavía insiste en producir sentido como un modo de resistencia silenciosa” (de Bragança, 2010: 08), pues “Bye, Bye, Brasil” es una película sobre un país que está desapareciendo, en un proceso de reinicio de otra forma de vida” (*op.cit.*: 06). Así, Salomé resulta sensualmente anacrónica respecto del modelo de modernización que se impone en el país. Sin embargo, ella además representa la persistencia de otro modo de vida basado en la solidaridad y la sospecha hacia los avances propuestos, principalmente a través de su penetrante mirada que observa en silencio el devenir de esta pequeña comunidad y los cambios a nivel país.



Ciço y Dasdô se unen a la Caravana Rolidei

En el filme de Digues diversas escenas dan cuenta de la introducción de elementos extranjeros y modernos en la vida cotidiana de los brasileros en las décadas

del 70-80, incluso en los lugares más remotos del territorio brasileiro. Principalmente, puede verse cómo estos son leídos por los sujetos populares desde su propia situación como sucede durante la presentación en el pueblo de Ciço y Dasdô en la que Cigano realiza un show de magia en el que dice que puede lograr el deseo de todos los brasileiros: hacer que nieve en el país. Entonces, comienza a caer nieve mientras suena “White Christmas”, la canción popularizada por Bing Crosby en la década del 40¹⁵. La elección de este clásico tema estadounidense podría contribuir a entender la penetración de determinados géneros e imaginarios propios de esta cultura hasta en los lugares más recónditos. Estos modelos, que serán más fuertemente vehiculizados por la televisión, pero que estaban previamente presentes en la radio y en el cine, se presentan como una ilusión en el espectáculo de la Caravana, como una falsa promesa que les sirve como artilugio para sobrevivir, a la vez que puede pensarse como un guiño cuestionador de las esperanzas de progreso. Es importante destacar que, como señala Xavier, el Cinema Novo fue ambiguo en su conceptualización de cómo los avances económicos repercuten en las manifestaciones culturales pues, por un lado, era próximo a la idea -propia de la izquierda más ortodoxa- de que algunas formas populares eran “alienantes” y, por el otro, a la necesidad de alejarse del imaginario romántico para evitar que la crítica al progreso condujera a idolatrar un período de supuesta pureza nacional, una arcadia inexistente en un país colonizado. Esta escena nos introduce además en la figura del *malandra*¹⁶, arraigado en la cultura popular brasileira, para pensar el personaje de Cigano, que también remite al *cafajeste*¹⁷ típico de las producciones de la Boca do Lixo. Es decir, el cine marginal paulista, que representaba a una persona sin principios, timador y cobarde, porque si bien Cigano quiere mostrarse como el macho dominante es, en verdad, un cobarde que vive de lo que los demás producen. Al observar esta escena Dasdô dice que la nieve “parece coco rallado”, expresión que da cuenta del establecimiento de un marco de referencia

¹⁵ Según el Libro Guinness de los Récords es el sencillo más vendido de todos los tiempos.

¹⁶ Las palabras *malandra* remite a quien intenta sacar provecho de los demás, a alguien dedicado a actividades ilícitas y/o se ríe de los demás jugándoles bromas.

¹⁷ “*Cafajeste*” es un personaje que contradice los valores morales aceptados mediante su comportamiento antisocial y el uso de jugadas sucias. Estas figuras se asemejaban al dandy y despreciaban a la mujer, a la que cosificaban. El comportamiento de este grupo fue retratado en el filme “Os Cafajestes” de Ruy Guerra (1962).

propio, elaborado a partir de lo conocido para la interpretación de los fenómenos desconocidos. Es en esta apropiación/comprensión de lo que se consume dónde aparece funcionando la matriz popular según Jesús Martín Barbero (Martín Barbero, 1987: 250) que activa la memoria del sujeto popular y hace explícito lo que carga el hoy, lo *residual* en términos de Williams. Por su parte, el intendente del lugar exclama “¡está nevando en el *sertão*!” (sic.) y Cigano concluye “como en Suiza, Holanda, Bélgica, Inglaterra, ¡qué nostalgia!, como en Europa en general, como en EEUU, ahora como todo país civilizado del mundo, Brasil tiene nieve” (sic.). Aquí, un poco en sentido irónico característico del personaje picaresco que encarna Cigano, se introduce otro elemento que será clave: el sueño de la modernidad según los parámetros de los países desarrollados.



Show de nieve en el *sertão*

La dictadura, contemporánea al contexto histórico en el que se desarrolla la trama de BBB, promovió una modernización conservadora. Es decir, un modelo de desarrollo económico comandado por militares en el que las mayorías se encuentran excluidas. Las transformaciones producidas por este proceso generaron, por un lado, expansión industrial y, por el otro, contención salarial, crecimiento urbano y de las *favelas*. Es interesante notar que en el denominado período Geisel (1974-1979), como se conocieron los años de gobierno del cuarto presidente del régimen, Ernesto Geisel,

el cine moderno se vio fortalecido y apoyó la idea de modernización, aunque a lo largo del filme podemos percibir las críticas deslizadas por Diegues a la misma. Ya para 1980, cuando se estrena BBB, esta imagen de país moderno invadía la sociedad brasilera a través de la infraestructura mediática promovida por el Golpe. Como indica Ismail Xavier (2013):

“Los militares habían regado de recursos a las compañías de televisión que a su vez derramaban vistosas representaciones de un supuesto 'Gran Brasil' creado por el 'milagro económico', el término oficial para la explotación intensiva de la clase trabajadora bajo la modernización conservadora” (*op.cit.*: 89).

Ese mismo “milagro”, que con la intención de acoplar a Brasil al orden internacional significará, en realidad, el deterioro en las condiciones de vida tanto en el campo como en la ciudad, rodea el imaginario de los personajes de la pieza de Diegues. Cigano, Salomé, Ciço y Dasdô manifiestan constantemente sus esperanzas y sus proyectos de auto superación. Esto, sin embargo, lejos de ser pensado como mero romanticismo por parte del director, debe ser leído bajo la ironía que caracteriza su mirada crítica y *tropicalista* que lo lleva a responder con risas, parodias y ventajismos al modelo presuntamente inclusivo de Brasil de la década del setenta. En un momento en el que, como bien indica Martin Barbero (*op.cit.*: 179), el dispositivo económico se apodera de los medios y genera un discurso que tiene por función “hacer soñar a los pobres el mismo sueño que los ricos”, Diegues contrapone los imaginarios transmitidos en la TV con cómo los perciben los sujetos populares que los conocen hasta cierto punto, los critican hasta cierto otro, pero que marcan una tajante distancia en sus prácticas respecto de ese “deber ser”.

Siguiendo a Benedict Anderson (1983), según es citado por Hall (1992: 51), podemos entender a las naciones como “comunidades políticas imaginadas” que producen sentidos con los que los sujetos pueden identificarse. En el filme, podríamos pensar que Diegues muestra no sólo este imaginario del progreso respecto de la nación brasilera y el rol que desempeñó la televisión en su transmisión, sino también las diferentes maneras, a veces contrapuestas, que existen de imaginar la nación y el

diferente peso que cada imaginario tiene, forzando a los sujetos en algunos casos más que en otros a adaptarse a modelos hegemónicos de expectativas, actitudes y comportamientos. Estos imaginarios son transmitidos (y caricaturizados) por Diegues en las ilusiones de progreso de los personajes. Además, BBB permite pensar el poder de unificar la diversidad de identidades que integran Brasil que tuvo esta idea de progreso propuesta por el golpe. Nordestinos, indios, negros y artistas, como un conjunto integrado por diversas identidades que tienen en común ser la porción dominada y marginada de la sociedad, viajan juntos por el país en busca de un lugar en el que conseguir éxito y bienestar.

Al continuar la narración, vemos el camión que traslada al grupo parado en un bar al costado de la ruta. Cigano y el gigante Andorinha beben cerveza y realizan apuestas con fuerza de brazos mientras conversan con un camionero acerca de los lugares prósperos económicamente que éste ha recorrido. A partir de esta charla, Cigano decide que el mejor destino para la Caravana es Altamira¹⁸, un poblado de la Amazônia¹⁹ que, según le acaban de decir, tiene frutas gigantes y árboles del tamaño de un rascacielos. Este lugar, que se ha tornado próspero mediante el ingreso de capitales transnacionales, se convertirá en la nueva meta del grupo por dos cuestiones: porque ahí “todo el mundo es rico” (sic.) y porque como está en el medio del “mato”²⁰ escasean los entretenimientos y las personas no tienen en qué gastar tanto dinero, de acuerdo con las palabras de Cigano. En este trayecto del filme, veremos cómo el grupo de artistas intentará sacar provecho del progreso en estas regiones, que fue llevado a cabo, principalmente, gracias a la explotación de los recursos naturales de estas zonas y

¹⁸ Ciudad del Norte perteneciente al estado de Pará, situado en plena selva amazónica (ver mapa pág. 5).

¹⁹ Se refiere tanto a la floresta amazónica (tipo de vegetación tropical que abarca diversos países de América del Sur), como a la región Amazônia Legal (área que engloba nueve estados brasileros). Es interesante señalar que esta última fue creada con los objetivos de fomentar el desarrollo de la zona, principalmente en la década del 60 cuando el gobierno de Castelo Branco creó la Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), que fue suplantada en 2001 y 2007 por otras agencias para esos fines. Además, con la finalidad de desarrollar la Región del Norte, en 1967 el gobierno del Golpe Militar creó la Zona Franca de Manaus (área de libre comercio y excepción fiscal) que pervive hasta hoy. Este último, a su vez será mencionado en la película como un lugar vinculado al contrabando y en el que se pueden hacer crecientes ganancias de forma ilegal.

²⁰ Palabra que se emplea para describir los terrenos no cultivados en los que crecen plantas agrestes. A su vez, figurativamente “cair no mato” se usa para dar cuenta de perderse, desaparecer o huir. Es en este segundo sentido que también debemos pensar la expresión.

del contrabando. En Altamira, una ciudad en la que todo el mundo parece querer sacar ventaja del otro, la Caravana retratará a su paso cómo los indios son empleados para la producción de celulosa propiciada por empresas de capitales “gringos” (extranjeros) -como dirán los pobladores locales-, la venta de importaciones y el crecimiento de la prostitución en paralelo con la demanda de trabajadores en las papeleras. A medida que se aproximan a este destino deseado, mediante planos generales, comienzan a percibirse la tala, el deterioro y la construcción de rutas en medio de una región selvática.

El filme avanza y comienzan a percibirse las dificultades que afronta el grupo. Éstas se generan, principalmente, por el desinterés que su espectáculo adquiere frente a la naciente (y cada vez más extendida) televisión y por la pobreza en que se encuentran las localidades alejadas en las que buscan espectadores. En este sentido, veremos que el viaje estará guiado por la intención de escapar de las “*espinhas de peixe*”²¹ (espinas de pescado), como la troupe llama a las antenas de televisión. Nuevamente, en esta manera de nombrar a las antenas de televisión, se observa una sustitución metafórica que, recurriendo a lo conocido (espinas de pescado) nombra lo nuevo (las antenas de televisión). Al mismo tiempo, esta metáfora incluye la idea del hambre, mencionada anteriormente, ya que la espina de pescado es el residuo del pescado como alimento y su presencia en los pueblos funciona como un anticipo para los miembros de la Caravana de otro día más sin espectáculo y, por lo tanto, otro día más sin alimento. Cabe señalar que, en muchos casos, el acceso al espectáculo que ofrecen estos trashumantes, no es pagado con dinero sino con especies. Entonces, esta metáfora elegida para referirse a la televisión, que otra vez expone una manera de interpretar desde el repertorio de lo conocido por los actores según un principio interpretativo arraigado en lo popular, puede leerse por su asociación a lo cadavérico, a lo muerto, al resto que queda una vez que se ha comido. La televisión como medio que los enfrenta a su propia exclusión es para ellos metáfora de muerte, de hambre y de pobreza. Tal vez, esta figura retórica también sea un intento por describir el consumo

²¹ *Espinha*: literalmente significa los huesos de los animales o un puñal (coloquial), en sentido figurado puede significar angustia, inquietud, remordimiento o motivo de enemistad. Consideramos que ambos sentidos deben ser considerados para entender la metáfora que utilizan los integrantes de la Caravana para nombrar a la TV.

efímero y basura al que invita la TV.



Plano detalle de las “*espinhas de peixe*” detectadas por los integrantes de la Caravana

No es casual que la televisión y la cultura estadounidense (“*gringa*”) se tornen foco de la crítica cultural expuesta por Diegues en BBB, ya que entendemos que estas ideas formaban parte del círculo al que pertenecía el director. Tal es así que, según Xavier (2013), la amenaza externa que representaba para el cine brasileiro, según los *cinemanovistas*, la industria hollywoodense se traspasa a una amenaza interna en principios de la década del 70 constituida por la televisión. Es más, para algunos autores la incredulidad con la que reaccionaba el público ante la propuesta *cinemanovista* se debió, principalmente, al acostumbramiento por parte de los espectadores de las narrativas, estéticas y lógicas propuestas en las producciones estadounidenses que invadían el mercado brasileiro: “El público se desacostumbró a ver su propia imagen reflejada en la tela” o “no podía soportar la expresión real de su cara”, dirá Carlos Roberto Sousa (1981: 84). Mientras tanto, para Glauber Rocha ([1968] 2011) en Brasil “no se puede hablar de cine sin hablar del *cine americano*” (*op.cit.*: 85), ese “monstruo productor de ilusiones y devorador de alienaciones” (*op.cit.*: 86), por ello para este autor cuando se piensa en la influencia ejercida por el cine en la cultura contemporánea debe pensarse en realidad en la influencia, no del cine en general, si no del cine estadounidense en la cultura. Además, según Rocha (*Ibidem*), cuando se

busca hacer una película en Brasil, se busca hacerla “a la americana” y el espectador exige una película “brasileña a la americana”, pues:

“El espectador condicionado le impone a la película nacional una dictadura estética *a priori*: no acepta la imagen de Brasil que ven los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y moralmente ideal, tal como se ve en las películas de Hollywood” (*op.cit.*: 86).

En este sentido, entre los 60 y 70 el cine era entendido por este grupo de cineastas, además de como una herramienta para comprender la realidad brasilera, como un arma para contraponer el dominio cultural extranjero, sobre todo, mediante la construcción de “estilos no canonizados por la narrativa clásica hollywoodense” (de Pinto, 2011: 160). Cabe preguntarse cuánto de esta tradición, a la que Diegues pertenecía, se encuentra presente en la narración expuesta en BBB, aunque con cierta distancia por tratarse de una obra realizada a fines de los 70, momento en que estas discusiones habían perdido peso.

Como puede analizarse según los datos de la tabla con la cantidad de hogares con televisión entre las décadas del sesenta y noventa según cada región de Brasil a continuación, el verdadero salto en términos de acceso a aparatos de televisión en las regiones Norte y Nordeste, que son las recorridas por la Caravana en BBB, se produjo en la década del 80, ya que anteriormente la penetración del medio en estos lugares era escasa. Así, los datos estadísticos avalan la idea tratada en el filme de la menor presencia televisiva en las regiones Norte y Nordeste, que presentaba porcentajes que rondaban el 30%, contrariamente a lo que sucedía en los grandes centros urbanos y los estados más ricos económicamente, como es el caso del Sudeste y Sur que superaban el 60% de domicilios con TV. Esto permite pensar la película como representativa de la situación de transición que atravesaba el país, tanto en términos económicos como mediáticos, así como también de las desigualdades entre las diversas regiones que integran el territorio brasilero. Además, esa penetración de la televisión estaba sumamente concentrada en una sola red. Por ejemplo, para 1975, según indican Goulart, Sacramento y Roxo (*op.cit.*: 116) retomando los datos de la revista Mercado

Global del mismo año, de los 10,5 millones de aparatos que existían en el país, el 97% formaba parte del área de cobertura de la Red Globo. Podemos pensar, siguiendo a Hall (2003), que esta concentración de poder cultural, producto de esta extensión de la televisión centrada en una sola red, posibilita la imposición de representaciones según las descripciones hegemónicas, pero lejos de una linealidad manipuladora, esto se lleva a cabo, sobre todo, a partir del despliegue de elementos que permitirán la identificación de amplios sectores populares. De ahí los elementos de la cultura popular que se encuentra en lo masivo, del circo y de la Caravana en la TV, ya que como dice Hall (2003: 239) las formas culturales, especialmente en el terreno de lo popular, son “profundamente contradictorias” y sólo pueden ser analizadas en un determinado momento y contexto. En el filme, esta complejidad es puesta en escena por Diegues en los deseos de progreso de los artistas populares que, por un lado, buscan mantener su espectáculo independiente y, por el otro, insertarse al “Brasil potencia” promovido por el gobierno y los medios.

Evolución de domicilios con televisión²²

| | 1960 | 1970 | 1980 | 1991 |
|--------------|--------|-------|-------|-------|
| Brasil | 4,60% | 22,8% | 56,1% | 71,0% |
| Norte | 0,00% | 8,0% | 33,9% | 48,7% |
| Nordeste | 0,26% | 6,0% | 28,1% | 47,2% |
| Centro-Oeste | 0,34% | 10,5% | 44,7% | 69,7% |
| Sudeste | 12,44% | 38,4% | 74,1% | 84,4% |
| Sul | 0,80% | 17,3% | 60,5% | 79,7% |

El panorama desolador de los poblados recorridos lleva al grupo a dirigirse a Maceió, la capital del estado nordestino de Alagoas conocida por su atractivo turístico, y porque Sanfoneiro y su novia querían conocer el mar. Contrariamente al estereotipo de Brasil, como un país caracterizado por ser mar, playas y bikinis, compartido tanto desde el extranjero como desde la propia cultura brasilera, Diegues expone que existen poblaciones propiamente brasileras excluidas del mar al exhibir la intención de conocer un lugar costero por parte de los personajes del *sertão*, como otra faceta de las

²² Según los datos del Museo da Língua Portuguesa.

desigualdades que atraviesan a la sociedad. Maceió, lugar natal del director, es mostrado por Diegues a través de planos generales como una ciudad gris y ruidosa situada frente al mar que atrapa al camión de la Caravana en sus embotellamientos. En los planos escogidos, los artistas de la Caravana resultan ínfimos en relación con el entorno de una ciudad industrialmente pujante, que los personajes describen como contaminada. “El mar de ciudad está lleno de caca y es altamente contaminado” (sic.), le dice Cigano a Sanfoneiro cuando éste último se aproxima a la orilla de la playa. Por este motivo, el camión los llevará a una playa alejada para que puedan conocer “el mar de verdad” (sic.). En este tramo del viaje se desarrolla una escena en la que se verá, nuevamente, la contraposición del espectáculo de la Caravana con la televisión, cuando una noche, luego de efectuar una presentación con muy poca audiencia, el grupo descubre que el intendente de la ciudad inauguró una televisión pública en la plaza central. “Ahora prometen TV para ganar las elecciones” (sic.), comentan entre ellos, en alusión a la estrategia empleada para engañar de los políticos y poderosos. En esta escena, la TV se ha vuelto una competencia directa para el espectáculo popular de la Caravana Rolidei, pues ocupa su espacio tradicional en la plaza central y coopta a sus espectadores, desplazándola completamente de su lugar simbólico. Esto se percibe en la mirada de incompreensión de estos artistas hacia el público que observa absorto (alienado) un programa en blanco y negro en un aparato de escasa calidad que emite destellos luminosos y risas grabadas. Sin logros, tratan de llamar la atención de los televidentes: “Hola muchachos” (sic.) les dice Salomé mientras les entrega folletos de su espectáculo; “Homosexual, artista de TV es todo homosexual” (sic.) desafía Cigano al cura del lugar que se encontraba en la platea. Los integrantes de la Caravana parecen no entender la gracia de ese espectáculo empequeñecido y abstracto. Ni tienen intenciones de hacerlo, deciden tomar armas y, como último recurso, hacen estallar el televisor incorporándole un explosivo dentro. Esta escena, así como también la que muestra que como retribución por el espectáculo brindado la Caravana recibe comida y otras especies en lugar de dinero (ver pág. 52), permiten dar cuenta de una representación no romántica de la bondad de los pobres por parte de Diegues. Sin importarles demasiado que ese maltrecho televisor era el único entretenimiento actualizado de los pobladores de Maceió, Cigano y Salomé, guiados por el ventajismo y

sus intereses, deciden quemarlo. Como consecuencia de esta medida extrema, deberán abandonar Maceió luego de que unos matones, que trabajan para el intendente, les recomienden hacerlo. El camino es claro, deciden irse a donde no haya llegado esta tecnología.



Playas del centro de Maceió

Esta escena de la película en la que se muestra un consumo público de la televisión permite dar cuenta de dos hechos históricos. Por un lado, del retraso con que la nueva tecnología llegó a las poblaciones nordestinas como se dijo anteriormente, pues miraban TV en una plaza pública casi en los comienzos de la década del ochenta. Por otro lado, de un tipo de consumo público que también se dio en diversos lugares de Latinoamérica durante la introducción de la televisión y que es señalado en “La televisión criolla” por Mirta Varela (2005) al estudiar la historia de la televisión en Argentina como un consumo primario propio de las reuniones que se efectuaban para ver televisión con los primeros aparatos que comenzaron a ser adquiridos por la clase media, hasta que comenzó a darse el consumo individualizado en la privacidad del hogar. Como indica la autora “la televisión no fue vista desde la casa sino por una pequeña minoría y aun en esos casos, convocaba a reuniones más allá del círculo íntimo de la familia” (Varela, 2005: 54), dando cuenta de la importancia de las conversaciones posteriores al consumo televisivo. A su vez, este consumo real se

encontraba lejos de las imágenes de modernidad que proponían las publicidades, ya que efectivamente la televisión era “un espectáculo regulado, con una programación muy discontinua y que se va a ver fuera del hogar, ordena encuentros, salidas programadas” (*op.cit.*: 55). Aquí vemos, otra vez, no sólo la distinción respecto del modelo de modernidad planteado desde las esferas hegemónicas y el diferente uso que dan los sujetos populares a las tecnologías, si no también que son precisamente estas características de consumo entre pares y de construcción posterior del sentido del espectáculo las que harán, justamente, que el nuevo medio televisivo compita con los espectáculos populares previos como el de la Caravana Rolidei en la narración de Diegues. A su vez, si lo pensamos en términos de transición de un espectáculo a otro, este tipo de consumo público se encuentra más próximo al teatro, al cine, y al modelo circense. Por ello quizá la tajante reacción de los artistas populares de la Caravana que se encontraban en competencia directa y literalmente suplantados por este nuevo aparato.



Cigano y Salomé observan a los televidentes de la “*Televisão Pública*” inaugurada en Maceió

En su camino hacia Altamira, el grupo se detendrá en un pueblo *nordestino* golpeado por la sequía y presenciará una procesión religiosa para pedir que llueva. El camión de la Caravana interrumpe el silencio y la soledad con la música alegre de la canción “Pra cima, para baixo” (1978) interpretada por la banda de rock brasileiro

perteneciente a la Jovem Guarda²³ “The Fevers”, y la excentricidad de sus artistas que son observados en silencio por los campesinos que peregrinan. Lo primero que hace el grupo es fijarse que no haya antenas de televisión o “*espinhas de peixe*”. Cigano se acerca a un hombre que bebía cerveza en un local frente a la plaza central del lugar para preguntarle cuál era el nombre del poblado. Éste, que se encontraba proyectando filmes en una pared, le cuenta que ese año todavía no había llovido y que, por lo tanto, era difícil que apareciera gente para los espectáculos. El proyectista le explica a Cigano que él también ha recorrido el *sertão* en búsqueda de trabajo y que, como el negocio está en decadencia, sólo donde no llega ni el diario funciona y que no da ni para cobrar entrada, basta con contentarse con lo que sea que las personas ofrezcan a cambio de una función. Finalmente, este hombre le recomienda a Cigano que se queden uno o dos días para no convertirse en “uno de ellos” (sic.), en referencia a quienes participaban de la procesión. Algunos autores han tomado esta escena como una crítica de Diegues a la decadencia del cine brasileiro producto de las políticas llevadas a cabo por la dictadura. Es más, según Pedro Butcher (2005) en BBB puede suplantarse la troupe Rolidei por el cine brasileiro para “verlo contemplando su propia decadencia y pérdida de espacio por el otro medio (la TV)”, interpretación que es compartida por diversas críticas del filme. En este sentido, si observamos la evolución de los números de estrenos de filmes brasileiros veremos que, pese al impulso que a partir de 1974 se produjo gracias al fomento oficial al cine y a los récords de estrenos de principios de 1980, gradualmente la cantidad de películas brasileiras exhibidas pasó de 50 estrenos en 1968 y 69 en 1971 a la caída de sólo 5 películas por año entre 1989 y 1994. Ya para la década del 90 el porcentaje de espectadores de las producciones brasileiras rondaba el 1% del total de entradas vendidas, en oposición al casi 30% que representaba durante los 80. Finalmente, en 1995 cuando asume Fernando Henrique Cardoso, se produce una leve recuperación industrial con 12 estrenos. Es así que, de cierta forma, si bien BBB fue realizado y estrenado en el momento de mayor auge del cine brasileiro en Brasil y, que en los años siguientes continuará en alza, Diegues prevé el devenir de la

²³ El movimiento musical y cultural Jovem Guarda, también conocido como *iê-iê-iê*, tuvo como principal inspiración el rock and roll de los años 50 y 60. Se caracterizaba por su carácter descontracturado y alegre. Fue fuertemente criticado por su cercanía y empleo de elementos extranjeros. Uno de sus más conocidos representantes fue, en sus inicios, el cantante Roberto Carlos.

industria producto de las políticas desarrolladas y del creciente interés por lo extranjero frente a lo nacional, que serán los filmes más vistos, tendencia que es criticada en BBB.



La Caravana Rolidei interrumpe una procesión religiosa en el *sertão*

Esa noche, mientras Cigano habla con el proyectista de cine, Salomé y Sanfoneiro tendrán un encuentro sexual, consentido por Dasdô en silencio, luego del cual él le propondrá irse juntos “para siempre” (sic.), expresión que refleja la inocencia del protagonista. Ante el entusiasmo del músico, la bailarina se encarga de aclararle que “gratis sólo dejo cuando quiero” (sic.). Afuera de la tienda, mostrando su complicidad, Dasdô le advierte a Cigano que no entre a la carpa. En el comportamiento femenino, que es representado en esta escena del filme de Diegues, vemos cómo la dinámica del grupo se contrapone a la moralidad burguesa basada en la monogamia, esencialmente, a través de la intercambiabilidad del compañero sexual y del fuerte rol que detenta la mujer pudiendo elegir con quién pasar la noche y bajo qué condiciones. También comprendemos la vivencia de una corporalidad plena. Además, más adelante entenderemos que el silencio de Dasdô, lejos de dar cuenta de un personaje sumiso, significará otro entendimiento respecto de lo que constituye la pareja y el amor, cuando sea ella quien decida acostarse con Cigano y trabajar como prostituta ante las necesidades del grupo. De este modo, Diegues expone los signos del progreso y el

costo de acceder a los mismos por parte de los sujetos que componen la Caravana. En línea con esto, podemos recordar que para Rocha el Cinema Novo no hizo melodramas porque “las mujeres del cinema novo siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor” (*op.cit.*: 34). Respecto de la prostitución, entendemos que la película se desarrolla en un momento de revisionismo del pasado en el que se produjeron diversas películas alegóricas de la modernidad y que en muchas de éstas, como indica Xavier (*op.cit.*: 66), la mujer asumirá el papel de mercancía a través de la prostitución para hacer visible las caras contrapuestas del crecimiento del país. Es interesante notar como este aspecto indeseado de explotación de la mujer, que busca ocultarse siempre, aunque está a la vista de todos, también aparece en el filme de Diegues como efecto colateral de los avances económicos, en tanto retorno a la profesión más antigua en una sociedad que se jacta de sus supuestos avances. Así, el intercambio sexual comercial se despliega, lejos de toda victimización, aspecto que -como señalan Carolina Justo Von Luzer y Carolina Spataro (2013)- domina junto con la “estupidización” las representaciones de la industria cultural sobre el lugar de la mujer en el mercado del sexo, como otro recurso con el que estos sujetos cuentan para sobrevivir y como una consecuencia lógica de la mercantilización de las relaciones humanas en la sociedad capitalista.



Espectáculo de la Caravana en el segundo pueblo nordestino

Posteriormente, el grupo realiza una presentación en la que incluye el típico espectáculo circense del cajón con espadas en el que Cigano, a modo de represalia simbólica por haberse acostado con Sanfoneiro, atravesará el cuerpo de Salomé. En un paneo por fuera de la tienda, vemos que como forma de pago han recibido diferentes alimentos que los pobladores les dejaron en platos, junto con objetos y cigarrillos. Al ver esto, Andorinha, en representación del grupo, muestra cara de resignación. Seguidamente, Cigano, que se autodenomina mago y vidente, intenta hacer un show de telepatía, pero se encuentra con las quejas de los pobladores por la miseria que estaban atravesando. Un hombre se lamenta porque hace meses que no llueve, dice que ya hicieron todo, ya rezaron, pero nada, y reflexiona: “será que Dios es distraído o que no le gusta la gente de este lugar” (sic.). Entonces, una señora comienza a cantar una canción de iglesia, mientras otra le dice a Cigano que toda su familia se ha ido y le pide, llamándolo de “mí santo”, que le diga cómo están. Al principio Cigano, con cierta soberbia y superioridad, reniega. Sin embargo, después accede y actúa consolando a la mujer diciéndole que sus familiares están en un lugar idílico y bucólico que se denomina “Altamira”. En primerísimo primer plano la cámara muestra el contacto que Cigano busca mediante su mirada penetrante y fascinadora, iluminando a los espectadores con una linterna en la oscuridad completa de la carpa hasta encontrar a alguien vulnerable a su mentalismo. La estrategia que Cigano despliega, propia de las características del personaje picaresco que representa, termina ayudándolo a ganarse al público a través de conjugar picardía, engaño y el juego con los intereses, creencias y sentimientos de los espectadores. Es como si Cigano hubiera descubierto que la clave estaba en decirles a los necesitados pobladores del *sertão* lo que querían escuchar, mezclando para ello la religiosidad con la superstición y el deseo de un futuro con bienestar. Por otra parte, cabe pensar si no será este mismo carácter misterioso lo que alejará a Cigano posteriormente de la lógica televisiva que busca, en términos de Martin Barbero (*op.cit.*: 235), “modelos más amigables” y si permitirá el ingreso de los inocentes Ciço y Dasdô. Además, en esta parte de la obra vuelve a mencionarse el éxodo poblacional hacia lugares más prósperos de Brasil como una realidad muy presente en la situación personal de los ciudadanos de los estados del interior del país. El éxodo, que es donde arranca el filme, está muy identificado también con las

poblacionales latinoamericanas de los territorios alejados de las grandes urbes. Es como si sólo al partir se encontrara el progreso. Acompañando esta idea de progreso, está la idea de “golpe de suerte” como única salida posible para el pobre, es decir, de que pase algo fortuito que salve la situación material para siempre. Con estos dos aspectos del imaginario popular juega Diegues a lo largo del filme.

Después de esta experiencia en otro poblado *nordestino* sumido en la miseria, Cigano dice a modo de lema “*chega de miseria*” (sic., basta de miseria) y el grupo parte, nuevamente, con la intención de llegar a Altamira. Cuando se encuentran viajando por una solitaria ruta de tierra roja, rodeados de abundante vegetación, deben detenerse para que nazca el bebé de Dasdô y Ciço, que Cigano insiste en bautizar como “Altamira”. De nuevo, los planos generales describen la finitud de los personajes en el medio de una vegetación abrumadora y dan la idea de un pequeño contingente que vaga por un país inconmensurable. Diegues, cual pesebre moderno, muestra a los integrantes de la Caravana rodeando a Dadô después de dar a luz en el acoplado del camión. Al ver a la recién nacida, fiel a la decisión y carácter que la representan, Salomé aparta a Ciço del grupo y le dice que “tome a su hija” (sic.) y se vayan para Brasilia. En este pasaje, las necesidades de la vida doméstica que necesitan ser satisfechas se contraponen a la idea de viaje mítico de huida y sin ataduras que se expuso al comienzo del filme y típico de los *road movies*.



Nacimiento de la hija de Ciço y Dasdô en medio de la Amazônia

En otra pausa en el viaje hacia Altamira, se acerca a la Caravana un grupo de pobladores originarios de una tribu del lugar vestidos con jeans y remeras y con una radio en la mano en la que un locutor informa sobre las industrias pujantes en Amazônia. Este uso de la radio por parte de los indios dentro de la narración da cuenta de la exclusión tecnológica de la que este grupo, junto con amplios sectores de la sociedad brasilera, era parte a comienzos de los 80, pues continuaban utilizando este medio, a pesar de la expansión de la TV, por su bajo precio y su gran alcance que cubría casi la totalidad del territorio de Brasil. Los indios le piden a Cigano que los lleve hasta la ciudad de *carona* (hacer dedo) a “*pacificar os brancos*” (sic.), ironía de Diegues, y porque tienen el sueño de viajar en avión, una posibilidad si se trabaja para una papelería. El avión es otro elemento representativo de la modernidad del que estos personajes se encuentran excluidos. Cigano decide llevarlos a cambio de un mono que adoptará como mascota. Mientras viajan en el acoplado de la Caravana en dirección a Altamira, uno de los indios le pregunta a Dasdô si es brasilera y “cómo va el presidente” (sic.), a lo que ella contesta “*sei lá*” (sic.), expresión que significa “no sé”, pero que según la entonación da cuenta además del desinterés y de la pereza para responder, como es en el caso de Dasdô. Aquí también se hace presente otra exclusión para estos sectores populares expuesta por Diegues, la de la política y, sobre todo, la de los temas de agenda.



Algunos de los integrantes de la tribu que se unirá a la Caravana

Finalmente, llegan a Altamira. Sorprendidos y un poco desilusionados ven que, a diferencia de lo que imaginaban por lo que habían escuchado en las rutas, en Altamira también hay *“espinha de peixe”*, es decir, antenas de televisión. Y muchas. En palabras de Cigano, la ciudad estaba más animada que *“Rio y San Pablo juntos”* (sic.). Ironía del destino que ha logrado engañar a quien siempre engañaba, haciéndolo caer en la credulidad de poder encontrar un lugar próspero y casi mítico. En las calles de Altamira la pujante economía hace que el ganado se mezcle con los autos. Mientras la cámara acompaña el paseo de los personajes en el centro de la ciudad, vemos a los indios comiendo helado chupando un solo palito que se pasan de mano en mano entre varios. En locales que mezclan diversas actividades, ya que son bar, negocio y oficina en simultáneo, algunos hombres ofrecen empleos en las fábricas de papel que se han instalado en la región con la promesa de que es *“coisa de gringo, pagam bem”* (sic.). Un empleado que busca trabajadores para las papeleras se interesa en los indios que acompañan al grupo porque, dirá, son mano de obra más barata, y logra convencerlos luego de prometerles llevarlos en avión como ellos anhelaban. El mismo empleado le dice a Cigano que en los predios donde se trabaja hay muchos hombres solos que buscan mujeres, sugiriendo que Salomé podría atenderlos como prostituta. Cigano se indigna ante esta alusión y le explica que Salomé *“es artista”* (sic.), ante lo que el empleado responde, socarronamente, *“¿artista?, disculpa”* (sic.). Además, este hombre le ofrece trabajar en la fabricación de papel. Cigano rechaza la propuesta sarcásticamente, ya que le explica que para él, que mal sabe leer y escribir, el papel es sólo para *“limpiar la cola”* (sic.). Luego, el grupo instala la Caravana al costado del río en las afueras de la ciudad. Junto a ellos aparecen los indios, que ya se han vuelto parte silenciosa del grupo acompañándolos todo el tiempo, tomando Coca-Cola y la madre del cacique que sigue con la radio pegada a la oreja. Sanfoneiro le pide a su novia que vaya a buscar agua para poder tener una oportunidad de hablar a solas con Salomé y decirle, otra vez, de escapar juntos hacia algún lugar. Ella le dice que lo *“botó”* en la cama una vez y que no tiene que hacerlo de nuevo y *“mucho menos, para siempre”* (sic.), dando cuenta de la distinción que este personaje hace de la genitalidad y los sentimientos. Al caer la noche van a un club en una calle repleta de bares, donde las personas bailan y miran telenovelas por TV. Cigano hace jugar a Andorihna fuerza de

brazos contra el empleado de las papeleras y un fuerzudo. Ambicioso, Cigano apuesta más y más hasta acabar perdiendo la Caravana completa. De vuelta en las márgenes del río, vemos como el empleado termina llevándose el camión y deja a los integrantes de la Caravana estupefactos en el medio de la nada con la luz de la medianoche. Ya está amaneciendo y los indios cantan alrededor de un fogón. Cigano mira a Salomé y le dice “no quería, pero vamos a necesitar dinero para salir de acá” (sic.). Ella, sobreentendiendo el pedido, da media vuelta y va a la tienda. Después, sale cambiada con ropa de fiesta y se dirige hacia el centro de la ciudad. Ante la situación, Dasdô quiere decirle algo a Salomé, la mira, pero no dice nada. Sanfoneiro parece ofendido. Andorinha llora con sollozos a la margen del río. Luego, Cigano y Dasdô, aprovechando la desolación del campamento, se apartan de la carpa y tienen sexo. Ya de mañana, la beba llora y Dasdô vuelve a la improvisada tienda donde su hija dormía en un moisés hecho con una caja de cartón para ver qué pasa. Ahí, el grupo se percata que Andorinha, el gigante, se ha ido, cumpliendo con el designio migratorio que -como vimos al comienzo (ver pág. 12)- su nombre implicaba. Salomé vuelve, le da dinero a Cigano y deciden irse a Belém. “Caravana Rolidei se acabó vamos a ganarnos la vida de otra forma” (sic.), sentencia Cigano. Le da parte de la plata a Safoneiro y le dice que se vaya a donde sea, pero éste le dice que quiere ir con ellos. Cigano, previendo la inocencia de Sanfoneiro, le pregunta “¿Todavía no entendiste lo que vamos a hacer allá?” (sic.), y agrega desafiante “¿qué van a hacer en un putero?” (sic.), en alusión a Dasdô y la beba. Sanfoneiro, redoblando la apuesta, ofrece a su novia para trabajar como prostituta. Cigano acepta el trato, pero estableciendo que él será quien esté a cargo, porque “en el amor da para improvisar, pero el “*sacanagem*”²⁴ tiene que ser bien hecho” (sic.), y que será Ciço el encargado de hablar con Dasdô para convencerla del nuevo trabajo. Estas escenas permiten pensar, por un lado, otra relación con los bienes, en ese apostar todo lo que se tiene sin medir las consecuencias y, por otro lado, retoma la idea de otra dinámica en las relaciones de pareja diferente a la lógica monogámica. También está presente el juego de Diegues con ciertos lugares comunes del machismo en los que es el hombre el que toma las decisiones por parte de las

²⁴ *Sacanagem* es el acto o comportamiento típico del *sacana*, es decir, de alguien que procede sin ética o sin escrúpulos, procurando sacar ventaja de los demás.

mujeres. En estas escenas del filme esto es complejizado pues, si bien es Cigano el que aparentemente decide, efectivamente son la determinación y sabiduría de Salomé y Dasdô las que sigilosamente plasman las determinaciones y el devenir del grupo. Hay en estas mujeres representadas por Diegues un “poner el cuerpo” que resulta un reducto del poder que detentan. Vemos así como la soñada Altamira, que representaba las posibilidades de crecimiento del grupo, se ha convertido, gracias a su lógica de urbe y explotación, en todo lo contrario, en la ruina del grupo en lugar de su gloria.



El grupo después de perder la Caravana en una apuesta

Los cuatro personajes llegan a Belém y recorren el mercado para averiguar dónde queda “la zona” o el área de prostíbulos. En un bar una banda en vivo hace una versión de la canción “You're the One That I Want” de Grease, nueva referencia a la música internacionalizada, mientras Cigano habla con un hombre que le cuenta que es de Manaus, una zona franca supuestamente próspera en la que se dedica a vender cosas por el río hasta que se torne un magnate con “negocios más grandes” (sic.), en clara referencia al contrabando creciente en la región. El hombre le ofrece a Cigano ser su socio en este negocio que, según le indica, “será el futuro del Amazonas” (sic.). Otra vez, vemos presente en los personajes del filme la idea de progresar materialmente a cualquier costo, deseo que muchas veces cae en la desesperación y es caricaturizado por Diegues. Salomé baila en la pista y Dasdô irrumpe en medio del salón maquillada y

vestida con un vestido de fiesta, que contrasta con el sencillo solero de algodón que llevó durante todo el viaje. Salomé la mira orgullosa y un hombre se acerca a Dasdô para ofrecerle cerveza y coquetear con ella. Sanfoneiro no puede soportar la situación y se pelea con el hombre para impedir que Dasdô se vaya con él. Ante lo sucedido, Cigano se muestra con bronca porque se ha interrumpido el negocio. Sanfoneiro intenta explicarles, como excusa y capricho, que el problema es que no quiere que se vaya con este hombre puntualmente. Salomé interviene y le pregunta por qué, ya que parece un buen hombre, y le explica que “en esta profesión no se tiene el derecho de elegir” (sic.). Enojado y cansado de las indecisiones de Sanfoneiro, Cigano saca la billetera encolerizado y le da la parte que le corresponde del dinero diciéndole con determinación que se vayan. Sanfoneiro lo retruca y exclama que no piensa volver a su casa en el *sertão* por lo que se van a ir a Brasilia a buscar un trabajo decente. Ahora, luego de haber sido mencionado lateralmente por Salomé después del nacimiento de la bebé, aparece más fuertemente Brasilia como el destino ideal en el que se puede progresar de manera digna. Podemos entender que la elección de esta ciudad por parte del director se da por ser Brasilia, justamente, la ciudad de migrantes por excelencia, como explicará un personaje que aparece posteriormente en el filme²⁵. Además, cabe recordar -como se vio en el apartado acerca del Cinema Novo- que la temática de las migraciones internas fue ampliamente abordada por las obras del movimiento *cinemanovista* en general y por Diegues en particular, especialmente, en “A grande cidade”, el filme en el que el realizador retrata el traslado de un migrante de Alagoas a Rio de Janeiro. De este modo, el Cinema Novo buscó exhibir las diferencias regionales y las desigualdades en términos de desarrollo dentro de la bastedad del territorio brasileiro, preocupaciones que marcaron al movimiento desde sus inicios. Es necesario notar que este interés se dio en concordancia con el desarrollo de los estudios sociales en Brasil que, precisamente, mostraron las condiciones de miseria en que se encontraban amplios sectores de la sociedad brasileira tanto en zonas alejadas de las grandes urbes como en las periferias de éstas. En este sentido, el Cinema Novo significó la indagación cinematográfica de las cuestiones planteadas por los

²⁵ Hacemos referencia a la asistente social que recibirá a la familia de Sanfoneiro cuando lleguen a Brasilia que será tratada en el análisis más adelante (ver pág. 60).

intelectuales de las ciencias sociales en términos de identidad y de constitución de la nación brasileira. Volviendo a la narración de BBB, más tarde esa misma noche Salomé se acuesta con un hombre que conoció en el bar para obtener algo de dinero, mientras afuera se escuchan los gritos de Safoneiro que alcoholizado y desesperado grita el nombre de ella y le dice que no se va a Brasilia porque la ama. Ella sale en bata e intenta convencerlo para que regrese con su mujer y su hija, algo que a él, entre el alcohol y el entusiasmo, parece no importar. En aquel momento, aparece Cigano y le da un fuerte golpe de puño. Entonces, lo cargan en un pequeño carro y lo llevan para que tome el ómnibus hacia Brasilia con Dasdô y su hija que lo reciben casi a punto de partir, como si nada hubiera sucedido.



Dasdô y Salomé en un bar de la “zona” de Belém

Sanfoneiro y Dasdô arriban a la aun nueva ciudad de Brasilia²⁶, pues para el momento en que se estrena el filme la misma contaba con sólo 24 años. Ni bien llegan son recibidos por una mujer de asistencia social encargada de orientar a los nuevos pobladores que mientras los traslada en una camioneta les cuenta que la urbe tiene un millón de habitantes, que continúan llegando personas de Brasil entero y que “no cabe

²⁶ La ciudad de Brasilia comenzó a construirse desde cero en la región del planalto central en 1956 durante el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961) para albergar los diversos organismos del gobierno federal y se convirtió en la capital del país en 1960, año en que fue inaugurada. Es reconocida por la impronta moderna que dejó en muchos de sus edificios el arquitecto Oscar Niemeyer que tuvo a cargo su planificación.

más nadie” (sic.), pero que claro, es porque el futuro está ahí en el planalto central. La asistente social les informa también que los van a ayudar en todo lo necesario y les van a dar una casa, obviamente, aclara, no en el centro de la ciudad. Luego, Sanfoneiro, Dasdô y su bebé son dejados en un barrio con viviendas de madera en lo que parecen ser las afueras de Brasilia. Es interesante notar que el desarrollo de esta periferia fue un “efecto colateral” del desarrollo de una ciudad desde cero, pues comenzó a formarse con las casas de los trabajadores empleados para su construcción, y que esta exclusión de estos grupos fue criticada desde la creación de la capital. Finalmente, el auto se aleja y la cámara permanece mientras ellos observan su nuevo hogar con felicidad.



Sanfoneiro, Dasdô y su hija ingresan a su nueva vivienda en Brasilia

Un tiempo después, un plano detalle muestra un televisor en el que aparecen Sanfoneiro y su mujer haciendo un show de música *sertaneja*. Al alejarse la cámara en un plano general vemos que se trata de un salón en el que ellos desarrollan su show que, a su vez, es transmitido en vivo. La banda, en la que también toca su hija que ahora ronda los 8 años, tiene un vestuario con ropas modernas de cuerina color blanco al estilo *cangaceiro*²⁷ moderno. En medio del espectáculo, poco a poco irrumpe otra

²⁷ Los *cangaceiros* eran los hombres y mujeres que conformaban las bandas armadas que vivieron en el *sertão* nordestino entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX y formaron parte de la lucha revolucionaria conocida como *Cangaço*. Estas especies de milicias eran comandadas por líderes, entre los que trascendió el ex coronel del ejército Lampião, y reclamaban por la falta de empleo, alimento y/o

canción que no permite a la banda de Sanfoneiro continuar con la música. Pronto se percibe que se trata de un audio que está promocionando la Caravana Rolidei.



El espectáculo televisado de Sanfoneiro y Dasdô al final del film

Sanfoneiro sale a la calle a ver qué ocurre y ve un camión último modelo con luces de neón y pantallas de televisión incorporadas que hace sonar la música “Brazil” interpretada por Frank Sinatra a través sus altoparlantes. Otra vez encontramos la referencia a una música internacional, pero con la salvedad de que en esta ocasión es el extranjero el que canta una canción popular brasilera²⁸. Este tipo de elecciones fílmicas en Diegues que dan cuenta de las mezclas y los usos entre los nacional y lo extranjero, pueden ser entendidas si retomamos también el concepto de *Tropicalismo*

ciudadanía. Considerados “bandidos” y “fuera de la ley”, fueron fuertemente combatidos por las autoridades de la época que solían ofrecer recompensas por sus cabezas. La historia de los *cangaceiros* fue retratada en diversos filmes del Cinema Novo, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964, Rocha) y “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969, Rocha), entre otras, que intentaron ser una revisión de la clásica película sobre esta temática “O cangaceiro” (1953, Lima Barreto). Además, la música *sertaneja* de mediados del siglo XX, propia de la cultura nordestina, retomó la estética *cangaceira* en sus vestimentas, como puede verse en uno de sus mayores representantes Luiz Gonzaga, quien hizo visible a través de sus composiciones las costumbres, luchas y valores *nordestinos* por todo Brasil. En cambio, los músicos *sertanejos* de las últimas décadas retoman la forma de vestir típica del *country* estadounidense, sobretodo, en el empleo de sombreros de ala, jeans, botas altas e indumentarias de cuero. A su vez, al igual que en el *country*, el *sertanejo* actual se encuentra ligado fuertemente a la familia -generalmente, quienes cantan son dúos de hermanos- y está marcado por la pertenencia a una región alejada de las grandes urbes.

²⁸ En efecto, “Brazil” es la adaptación al inglés de la famosa “Aquarela do Brasil” (1939, Any Barroso) que hizo el compositor Bob Russel para Frank Sinatra en 1957 y, gracias a la cual, el tema se volvió reconocido a nivel internacional.

que resulta nuclear en gran parte de la producción cultural brasileira. Nacido a partir de la idea de antropofagia del movimiento modernista literario que se desarrolló en Brasil en 1920, según el cual una cultura solo puede liberarse si se devora a sí misma y transforma en propias todas las influencias extranjeras que la dominaban. El *Tropicalismo* cinematográfico²⁹, retomó esta idea y expuso en primer plano todo aquello que desde una mirada extranjera caracterizaba a Brasil, pero en un sentido irónico con la finalidad de criticar la tradición cultural y la concepción unívoca de la identidad nacional (Flores, 2012: 106). Esta simbología y este empleo están presentes en la obra de Diegues que se encarga de marcar e indagar las complicidades y mixturas entre lo “autóctono” y lo “extranjero”, particularmente, en el uso que se hace de ciertos consumos culturales importados.



Cigano y Salomé muestran la nueva “Caravana Rolidey” a Sanfoneiro

En el final del filme, unos renovados Cigano y Salomé bajan del vehículo y cuentan que finalmente él se metió en el contrabando y que gracias a esas ganancias pudieron volver a crear la Caravana. Le comentan a Sanfoneiro que ahora van para Rondônia³⁰, donde están abriendo una ruta en el medio del *mato* y planean hacer un

²⁹Diegues formó parte del primer manifiesto del movimiento *Tropicalista* publicado en el Jornal do Comercio de Recife en 1968.

³⁰ Rondônia: estado brasileiro creado en 1982 situado en el noroeste en medio de la selva tropical. Su diversa población está compuesta por migrantes internos de diversas regiones del país. Para una idea más concisa de su ubicación se recomienda observar el mapa al comienzo del trabajo (ver pág. 5).

show para los indios de allá que, según Cigano, “nunca vieron algo igual” (sic.). “Civilização” (sic.), concluye Cigano. Entusiasmado con mostrar todas las novedades, Cigano toca un silbato y un grupo de bailarinas vestidas de plateado sale cantando del camión “Para Vigo me voy”, la canción que cantaba Salomé al comienzo del filme. Cigano y Salomé le ofrecen a Sanfoneiro y a su familia irse con ellos. Sanfoneiro, que se ha vuelto un famoso acordeonista, rechaza la propuesta. Lejos de tomarlo como una ofensa, Salomé y Cigano parecen comprender su decisión. “¿Viste la novedad?” (sic.), pregunta Cigano, refiriéndose a la “i griega” que ahora tiene el nombre de la Caravana en el cartel del vehículo. Entonces, Cigano les cuenta que un *gringo* le advirtió que el nombre anterior del espectáculo estaba mal escrito e irrumpe riéndose a carcajadas de lo “ignorantes” que eran. Finalmente, se despiden de la familia y el camión, conducido por Salomé, se va con la música “Brazil” cantada por Sinatra mientras cae el sol. El cierre del filme es con la canción de Chico Buarque y Roberto Menescal “Bye, Bye, Brasil” (ver Anexo, pág. 76) elaborada específicamente para el filme. Al comienzo de la película a medida que pasaban las placas de presentación de los actores sonaron algunos acordes de este tema, pero ahora al final escuchamos la composición completa. La letra habla de la comunicación entre un migrante interno, que se ha desplazado a la capital por una “chance”, y su amada, que quedó en su lugar de origen, en la que el primero narrará las diversas experiencias que ha vivido en su viaje de ida a la gran ciudad. Este sujeto hace un recuento de los lugares por los que ha pasado (Macau, Belém do Pará, Tocantins, Tabariz, Manaus, Maceió, Ilhéus) y detalla las modificaciones modernas de las que fue testigo como el emplazamiento de una usina en el mar, así como también las referencias actuales que ha incorporado a su cotidianidad como el uso de pantalones Lee y conocer a los Bee Gees. Además, el migrante retratado por Buarque y Menescal mezcla el inglés junto con el portugués en su diálogo, dice por ejemplo “*Eu penso em vocês night and day, explica que tá tudo okay*”, como una manera de dar cuenta de su propio cambio y del establecimiento de este idioma como signo de modernidad. Por otra parte, la composición habla de la penetración de la TV y de la imagen de país transmitida a través de este aparato. “*Eu vi um Brasil na tevê, capaz de cair um toró*” (“Vi un Brasil en la TV capaz de caer una tempestad”), dicen para referirse a el increíble país que muestra la televisión. Hasta

aquí pueden leerse similitudes con lo narrado por el filme de Diegues, sin embargo, a diferencia de lo expuesto en la película, en donde los personajes se mueven en un ritmo hacia adelante sin que parezcan recordar sus poblados y tener deseos de retorno a los mismos, durante toda la canción que da final a la película se percibe nostalgia del *sertão* por parte de quién se ha ido ("*Eu tenho saudades da nossa canção*") y, aunque resulte difícil de creer, ganas de volver ("*Eu quero voltar, podes crer*").

Estas escenas finales, que permiten ver a modo de cierre de círculo y fin del viaje el pasaje de un espectáculo popular a la televisión, son esenciales. Permitirán entender no sólo el trayecto recorrido por otros espectáculos populares, más allá de los de tipo circense, que continuarán presentes en la TV, sino también la constitución y el devenir exitoso de este último medio. Creemos, como bien indica Vera V. França (2009) en su estudio sobre los géneros televisivos, que el término "popular" no tiene que ver con la naturaleza del productor, ya que en Brasil "la propiedad de los medios de comunicación es bastante concentrada y los sectores populares y de bajos recursos no tienen acceso a la esfera de producción mediática" (França, 2009: 226), si no que más bien está vinculado a características del destinatario y del producto. Al destinatario porque la TV apela, más allá de las diferencias de clase, a amplias audiencias. Al producto porque busca conmovir y yuxtaponer diferencias a partir de la hibridez que lo compone, haciendo uso para ello de elementos previos propios de tradiciones de entretenimiento populares. Como en la escena final de BBB, los elementos populares son incorporados a las instituciones por las clases hegemónicas que las manejan, junto con sus intereses más directos, porque es gracias a ellos que se "vuelven útiles y significativos para la mayoría" (García Canclini, 1986: 20). Es interesante notar que en la película de Diegues no hay una referencia explícita a estas clases hegemónicas, pero sí hay indicios constantes de que el mundo de los personajes de la Caravana no es el de los poderosos. Por ello, consideramos, nuevamente siguiendo a França (2009), que el interés por lo popular radica "en la medida en que indica, en el escenario de la producción mediática, reflejos y embates de la propia vida y dinámicas sociales" (*op.cit.*: 228). Asimismo, los significados y las prácticas desplegados por la Caravana Rolidei se han convertido, en términos de Williams, en residuales porque son, en palabras del autor:

“Experiencias, significados, y valores que no pueden ser verificados o expresados en los términos de la cultura dominante y que son, sin embargo, experimentados y practicados sobre la base del residuo (tanto cultural como social) de alguna formación previa” (Williams, 2012: 61-62).

Motivo por el cual son retomados en el nuevo medio. Los artistas de la Caravana representan una parte significativa de la sociedad brasilera que permanecerá en tanto residual y que, en ciertos aspectos, será incorporada a la televisión. En el pasaje de un tipo de espectáculo a otro se genera una especie de selección en la que algunas características de uno pasarán al otro, mientras que otros aspectos se dejarán de lado, hecho que, por ejemplo, en el caso del filme se ve en la modificación estética que experimentan los artistas al final. Como vimos al comienzo en el apartado acerca de la televisión (Capítulo 4, pág. 27), en Brasil en un primer momento la TV retomará elementos populares con la finalidad de ganar público para luego “refinarlos” en la adaptación de la televisión a patrones más modernos. Estos entrelazamientos entre los elementos y recursos populares y los pertenecientes a otras tradiciones culturales en los medios masivos pueden pensarse bien retomando lo señalado por Hall respecto del desarrollo de la prensa popular en Inglaterra, para quién la misma se trataba de:

“Una prensa popular [...] organizada por el capital 'para' las clases trabajadoras, con todo, con raíces profundas e influyentes en la cultura y en el lenguaje de '*João ninguém*', 'de la gente', con el poder suficiente para representar para sí misma esta clase de la forma más tradicionalista” (Hall, 2003: 235).

Además, contrariamente a lo expuesto por Ortiz Ramos (*op.cit.*: 155), para quien la escena final del filme que muestra como los personajes “enfrentan con éxito la modernización”, “suena forzada y dislocada de la estructura global de la obra”, que para este autor está atravesada por el pesimismo, consideramos que es justamente la característica original del planteo de Diegues el poner del lado de los personajes el cumplimiento del sueño, el golpe de suerte y la alegría, como una vuelta irónica del

destino que da todo, un “todo” que no es mucho. En este final Diegues juega con la idea, supuestamente contraria al cine de vanguardia al que pertenecía, de “*happy ending*”. Aunque cabe pensar hasta qué punto el ofrecer una resolución de la historia atractiva y feliz no se enmarca en la intención de producir piezas masivas, además de reflexivas, preocupación que rondaba a los cineastas del Cinema Novo. En este sentido, podemos considerar que el filme da cuenta, finalmente, de un equilibrio entre una manera romántica y otra ligada al llamado “populismo negro”, que Ginzburg (1999) vincula a la acentuación de los aspectos “oscuros”, es decir, delictivos, miserables y sórdidos, de representar las condiciones de existencia populares. Las elecciones estéticas y representativas de Diegues presentan un cierto equilibrio entre la exaltación, la denuncia de los sistemas económicos extractivos y la posibilidad abierta al disfrute y al posible cambio, aun en condiciones de estrechas económica, para los sujetos de la cultura popular, perspectiva que invita, a su manera, a cuestionarse acerca de las mismas en la investigación y en la teoría.

7. CONCLUSIONES

“Una tecnología siempre es, en el sentido más amplio del término, social. Está necesariamente ligada, de forma compleja y variable, a otras relaciones e instituciones sociales” - R. Williams

“Dedicada al pueblo brasileiro del siglo XXI” señala la placa final de “Bye, Bye, Brazil”, un filme que, debido a las tensiones que muestra, desde el pasado hablará sobre la sociedad brasileira del futuro inmediato, es decir, contemporánea. En esa frase, Diegues pareciera vaticinar a dónde llevarán las fuerzas económicas, políticas y culturales que en el momento de efectuar el filme se estaban sedimentando. Hacia una sociedad fiel al imaginario, desplegado por el desarrollismo y consolidado por la dictadura de 1964, para el que el progreso es el fin último al que todos los pobladores deben abocarse. Esta idea, propia de la modernidad, implica concebir al progreso según los parámetros de la civilización occidental, o sea como un avance lineal, acumulativo y ascendente que, como bien estableció Robert Nisbet en su libro “Historia de la idea del progreso” (Nisbet, 1981), coloca entre sus principales pilares la superioridad frente al resto y la valorización del crecimiento económico y del desarrollo tecnológico. Además, en el caso representado por BBB una complejidad más debe introducirse, ya que para un país latinoamericano -como en el que transcurre la historia- seguir este ideario de progreso implica guiarse también por parámetros ajenos propios de los países desarrollados, lo que implica pensar lo moderno como algo que siempre viniera de afuera.

El recorrido de la Caravana Rolidei, que se enfrenta a las modificaciones sociales producidas por esta ideología, retrata el momento preciso en que se desenvuelven cambios políticos, económicos, sociales y culturales que decantarán en el futuro, como los desplazamientos poblacionales hacia las grandes urbes o el predominio de la

televisión como medio de comunicación. En suma, lo representado por la troupe de la Caravana es el retrato de un Brasil que, como la Caravana que cambia su propio nombre al final del filme para escribirse en inglés, debe ser dejado de lado para dar espacio a un nuevo “Brazil”.

En la historia y en el período representado por Diegues en BBB se entabla una lucha en torno a elementos de las tradiciones populares, específicamente, en los modos de entretenimiento popular, promovida por los cambios tecnológicos fomentados por la política cultural de la dictadura. Cambios en los que, como se desprende del análisis de la película, también hay resistencia (cuando buscan escapar a las espinas de pescado, cuando Sanfoneiro y Dasdô se van de su lugar natal, etc), apropiación (en el cambio estético del final a partir de la incorporación de vestimentas y elementos modernos, en las prácticas de los indios con los que se encuentran en la Amazônia, en el empleo de música extranjera para su show) y expropiación (en el fluir de los paisajes por el territorio que muestran signos de transformación y devastación, en las antenas, en la construcción de rutas en medio de la selva), pues “no existe una 'cultura popular' íntegra, auténtica y autónoma, situada fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder y de dominación cultural” (Hall,2003:238). En este sentido, vemos representada en el filme esta no linealidad de los procesos culturales a partir de las negociaciones que los sujetos entablan con las nuevas condiciones de vida ante las que se encuentran y en la búsqueda de subsistir e incluso mejorar sus condiciones de existencia, pese a estas contingencias. Para la salida de esta situación, es de notar el papel preponderante que adquiere lo colectivo y la comunidad -a veces por solidaridad, otras por conveniencia- frente a lo individual en el relato de Diegues.

A partir de la recopilación de datos de la historia del circo en Brasil se observó un gradual interés por crear instituciones de conservación del mismo (museos) o de enseñanza de sus prácticas (escuelas), precisamente en los años de su decadencia. Estos hechos derivaron en la idea de museificación, en tanto operación realizada a la tradición popular circense desde afuera por parte de agentes gubernamentales o investigadores que consiste en determinar qué partes de la misma se conservarán y cuáles no. Lo que no puede conservarse es, precisamente, el circo como modo de vida

comunitaria y móvil. De ahí que se vuelva palpable la definición de Gramsci ([1931] 2009) acerca de la cultura popular, que él denomina folklore, como “concepción del mundo y de la vida”, es decir, como un modo total de vida. La cultura popular no es un listado de prácticas o una suma de objetos “pintorescos” que pueden ser clasificados, si no una cosmovisión imposible de ser museificada.

Además, la intención de escapar de las antenas de televisión (“*espinhas de peixe*”) guía el trayecto de la Caravana representada por Diegues. Efectivamente, como fue detallado, gradualmente la televisión fue ganando espacio como forma hegemónica de entretenimiento en la sociedad brasilera. Para este predominio del medio televisivo fueron tan esenciales durante los primeros años las políticas de fomento desarrolladas por la dictadura, como así también la incorporación en el lenguaje televisivo de estéticas y narrativas propias de los espectáculos populares que lo antecedieron. Como se expuso, diversas figuras del circo, entre las que se destacaron los casos paradigmáticos de *Piolín* (Abelardo Pinto) y *Carequinha* (George Savalla Gomes), pasarán a tener sus espacios en más de una emisora. Parte de la ilusión, de la búsqueda del contacto directo con el público, del sarcasmo sin límites, de la sensualidad latina, de la inocencia del campesino, del amor desenfrenado y otros rasgos estereotipados que presenta Diegues en los personajes de la Caravana, pasarán a la TV en las propuestas de humor verde, en las mujeres atractivas del medio en general, en la insinuación suavizada de las heroínas de las telenovelas, entre otros. Posteriormente, estos rasgos serán dosificados y estilizados con la intención de desterrarlos de las pantallas brasileras con el combate a lo que se llamó el “grotesco” televisivo y la búsqueda de “elevar” el nivel de los contenidos. De este modo, el análisis llevado a cabo permitió “estudiar las mediaciones a través de las cuales los medios adquirieron materialidad institucional y espesor cultural” (Martin Barbero, 1987: 178).

Por todo esto, el desarrollo de la televisión en el territorio brasilero, y en cualquier territorio, no puede ser entendido sin pensar el papel que en el mismo desempeñaron el gobierno y las instituciones que éste tenía a su disposición para accionar de una determinada forma al momento de la instalación del medio. Así, como en otras sociedades la relación de fuerzas determinó un sistema público de televisión,

en Brasil, en el contexto de una modernización conservadora, el resultado de la dinámica social será el establecimiento de una red monopólica y privada. En el filme de Diegues, esto aparece caricaturizado en ciertos momentos donde la TV, o mejor aún, el aparato de TV se vuelve el enemigo primordial del grupo de artistas populares.

Quizá, como intenta deslizar el director en el final de BBB y en sus comentarios acerca de la necesidad de unir cine y televisión, el verdadero enemigo del cine y de los espectáculos populares -si es que hay uno- tal vez sea la política cultural promovida por los gobiernos, que fue la que a fin de cuentas terminó por sepultar una época dorada en la cinematografía brasilera y en el circo. Autocrítica y *mea culpa* de un cineasta que, como miembro fundamental del Cinema Novo, creyó en que el apoyo del movimiento a determinadas instituciones en asociación con el poder político contribuiría al crecimiento y a la liberación del cine brasilero.

8. BIBLIOGRAFÍA

Agência Nacional do Cinema (2009): *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970-2008 por público)*. Rio de Janeiro: Superintendência de Acompanhamento de Mercado.

Alabarces, P. (2004): "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo: pp. 27-38.

Alegre, P., Filgueira, F., Luna, J.P. y Reygadas, L. (2012): "Crisis de incorporación en América Latina: límites de la modernización conservadora". En *Perfiles latinoamericanos*, núm. 40, México: FLACSO, pp. 31-58.

Aumont, J. y Marie, M. (2006): *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca editora.

Bordwell, D. (1995): *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.

Butcher, P. (2005): *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha.

Carlón, M. (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.

Chávez, M. G. (1994): "Reseña de 'Historia de la idea del progreso' de Robert Nisbet". En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. VI, núm. 18, México: Universidad de Colima, pp. 235-236.

Correa, J. (2006): "El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, núm. 2, abril-septiembre, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 270-301.

Costa, A. (2005): *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Paidós.

de Bragança, M. (2010): "Hibridaciones y mediaciones latinoamericanas: la cabaretera en el cine brasileño". En *Revista Razón y Palabra*, Número 71, México.

de Certeau, M. -en colaboración con Julia, D. y Revel, J.- (1999): "La belleza del muerto: Nisard". En *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

de Pinto, C. E. (2013): "Tudo deve falar do Golpe? Os limites da ditadura civil-militar como chave interpretativa da representação urbana nos filmes do Cinema Novo". En *REVISTA CONTEMPORÂNEA - DOSSIÊ REGIMES AUTORITÁRIOS E SOCIEDADES*, núm. 3, enero, Rio de Janeiro: Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), pp. 125-149.

de Souza, C. R. (1981): *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira.

Flores, S. (2012): "Del espacio originario a la ciudad cosmopolita: la representación de la identidad nacional en el cine tropicalista brasileño". En *Revista TOMA UNO*, núm. 01, junio, Argentina: Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba, pp. 103-114.

França, Vera V. (2009): "O 'popular' na TV e a chave de leitura dos gêneros". En Gomes, I. (org.), *Televisão e realidade* [online]. Salvador: EDUFBA

García Canclini, N. (1986): "Gramsci y las culturas populares en América Latina". En *Dialéctica*, núm. 18, México: Universidad de Puebla.

González Requena, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Signo e Imagen.

Goulart Ribeiro, A. P., Sacramento, I. y Roxo, M. (2010): *História da Televisão no Brasil*. São Paulo: Ed Contexto.

Gramsci, A. (2009): "Observaciones sobre el folklore". En *Antología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gugliano, A. y Novara, A. (1999): "Modernización conservadora y democracia en Brasil. Las elecciones de Fernando Henrique Cardoso (1994-1998)". En *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, núm. 14, México: División de Estudios sobre Estado y Sociedad del

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, pp. 51-85.

Guinzburg, C. (1999). "Prefacio". En *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores.

Hall, S. (2006): *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

_____ (2003a): "Notas sobre a desconstrução do 'popular'". En Liv Sovik (org), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: UFMG Editora, pp. 247-264.

Justo Von Luzer, C. y Spataro, C. (2013): "*Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas*". La Plata: FAHCE-UNLP, Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos.

Kruger, C. y Portela, A. (1997): *Cine latinoamericano I, Diccionario de realizadores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Mark Sistemas de Pesquisa con orientación de Venturi, G. y Bokani, V. (2013): *Democratização da Mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Martin Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.

Mestman, M. (2001): "Postales del cine militante argentino en el mundo". En *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 2, Buenos Aires, pp. 7-30.

Monsiváis, C. (1999): *Del rancho al Internet*. México: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

Nisbet, R. (1981): *Historia de la idea del progreso*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Ortiz Ramos, J. M. (1983): *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Ramos, F. (1987): "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)". En Ramos, F. (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

Rocha, G. (2011): *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Silva, E. (2003): *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese de Doutorado UNICAMP. Campinas: Edições Funarte.

Süssekind, F. (2003): *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasilleña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Varela, Mirta (2005): *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.

Viany, A. (1959): *Introdução ao cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro.

Williams, R. (2012): *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca editora.

_____ (1992a): *Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales*. En Historia de la comunicación Vol. 2. De la imprenta a nuestros días (p. 182-209). Barcelona: Bosch.

Xavier, I. (2013): *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

Canby, V. (1980): "Bye Bye Brasil is concerned with the future", en *New York Times*, Movie Reviews, New York: 27 de septiembre.

Yofre, F. (2013): "No todas las mujeres en el mercado del sexo son víctimas de trata", entrevista a Carolina Justo von Lurzer y Cecilia Varela, en *Miradas al Sur*, Edición número 242, Buenos Aires: 6 de enero.

EXPOSICIONES

“Hoje tem espetáculo!” (2013): curaduría de Tamaoki, V., en el Centro de Memória do Circo. San Pablo.

Exposición permanente del Museu da Língua Portuguesa. Contenido: da Costa e Silva, A., Bosi, A., Teixeira de Castilho, A., Arruda, A., Cabral, C., Dall'igna Rodrigues, A., Ricardo, C. A., Oliveira, M. y Pessoa de Castro, Y.; Guión: Ligabue, A. y Pompéia, M.; Videos e interfaces: Ebert, C., Ferrari, D., 10 Minutos y Canal Futura; Ilustraciones: Caçado, S. San Pablo.

SITIOS WEB

Borges, M. (n.d.): História do Circo. Obtenida en noviembre de 2013, de <http://www.infoescola.com/artes-cenicas/historia-do-circo/>.

Viany, A. (1986): Fragmentos de la entrevista a Carlos Diegues. Obtenida en mayo de 2013, de http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm.

Agência Nacional do Cinema e site FilmeB (2013): Lista de filmes brasileiros com mais de um milhão de espectadores. Obtenida en mayo de 2013, de http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_brasileiros_com_mais_de_um_milh%C3%A3o_de_espectadores

Croce, F. (2007): Film Review: Bye, Bye, Brasil. Obtenida en mayo de 2013, de <http://www.slantmagazine.com/film/review/bye-bye-brazil>

9. ANEXO

BANDA SONORA

Música: “Bye,Bye, Brasil” por Chico Buarque, Dominginhos y Roberto Menescal.

| | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|---------------------------------|
| Oi, coração | No Tabariz | Meu amor |
| Não dá pra falar muito não | O som é que nem os Bee Gees | Bye bye, Brasil |
| Espera passar o avião | Dancei com uma dona infeliz | A última ficha caiu |
| Assim que o inverno passar | Que tem um tufão nos quadris | Eu penso em vocês night and day |
| Eu acho que vou te buscar | Tem um japonês trás de mim | Explica que tá tudo okay |
| Aqui tá fazendo calor | Eu vou dar um pulo em Manaus | Eu só ando dentro da lei |
| Deu pane no ventilador | Aqui tá quarenta e dois graus | Eu quero voltar, podes crer |
| Já tem fliperama em Macau | O sol nunca mais vai se pôr | Eu vi um Brasil na tevê |
| Tomei a costeira em Belém do Pará | Eu tenho saudades da nossa | Peguei uma doença em Belém |
| Puseram uma usina no mar | canção | Agora já tá tudo bem |
| Talvez fique ruim pra pescar | Saudades de roça e sertão | Mas a ligação tá no fim |
| Meu amor | Bom mesmo é ter um caminhão | Tem um japonês trás de mim |
| No Tocantins | Meu amor | Aquela aquarela mudou |
| O chefe dos parintintins | Baby, bye bye | Na estrada peguei uma cor |
| Vidrou na minha calça Lee | Abraços na mãe e no pai | Capaz de cair um toró |
| Eu vi uns patins pra você | Eu acho que vou desligar | Estou me sentindo um jiló |
| Eu vi um Brasil na tevê | As fichas já vão terminar | Eu tenho tesão é no mar |
| Capaz de cair um toró | Eu vou me mandar de trenó | Assim que o inverno passar |
| Estou me sentindo tão só | Pra Rua do Sol, Maceió | Bateu uma saudade de ti |
| Oh, tenha dó de mim | Peguei uma doença em Ilhéus | Tô a fim de encarar um siri |
| Pintou uma chance legal | Mas já tô quase bom | Com a benção de Nosso Senhor |
| Um lance lá na capital | Em março vou pro Ceará | O sol nunca mais vai se pôr |
| Nem tem que ter ginásial | Com a benção do meu orixá | |
| Meu amor | Eu acho bauxita por lá | |