

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació**

Departament Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació

Programa de Doctorat en Comunicació



**ANÁLISIS SEMIÓTICO Y DISCURSIVO DE LAS  
PELÍCULAS *DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL*  
Y *ANTONIO DAS MORTES*, DE GLAUBER ROCHA.**

**TESIS DOCTORAL**

PRESENTADA POR: Ana Luiza Valverde da Silva

DIRIGIDA POR: Dr. Jenaro Talens Carmona

CO-DIRIGIDA POR: Víctor Silva Echeto

Valencia, Mayo 2017

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació**

Departament Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació

Programa de Doctorat en Comunicació

**ANÁLISIS SEMIÓTICO Y DISCURSIVO DE LAS PELÍCULAS *DIOS Y EL  
DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL Y ANTONIO DAS MORTES*, DE GLAUBER  
ROCHA.**

PRESENTADA POR: Ana Luiza Valverde da Silva

DIRECTOR: Jenaro Talens Carmona

CO- DIRECTOR: Víctor Silva Echeto

AFILIACIÓN: Fundación CAPES, Ministerio de  
Educación de Brasil, Brasilia - DF 70040-020, Brasil.

Valencia

2017



Cartel de la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, (Glauber Rocha, 1964).



Cartel de la película *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha, 1969).



*A mi abuela Maria de Souza Valverde*



## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar quiero agradecer a la Universidad de Valencia, al Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación y a los profesores y directores de la tesis Jenaro Talens Carmona y Víctor Silva Echeto por proporcionarme el apoyo necesario para la elaboración de la tesis. También a la “Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES” (Proc. no 1071122), Ministerio de Educación de Brasil, por hacer viables los medios económicos para la realización del doctorado.

Con el más profundo respeto y admiración quiero dar las gracias a mi familia. Ellos siempre me apoyaron y han sido los principales estimuladores de la construcción de mi carrera profesional: mis padres Guilherme y Edna, hermanos Rodrigo y Luiz Guilherme, hermana Maria Fernanda, mis cuñadas Priscila, Joice y mi cuñado Jason.







**Resumen:** Glauber Rocha propone dos películas que reflexionan sobre la distribución social y el sistema social regente en Brasil, si bien los orígenes de las películas no son similares. Las concepciones estéticas son distintas, las relaciones entre el *cangaço* (movimiento revolucionario del nordeste de Brasil), mesianismo y el personaje Antonio das Mortes son abordadas en diferentes momentos sociales e históricos. La película *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, de 1964, se integra en el contexto de la estética del hambre, y es signo del instrumento revolucionario, vanguardista de una visión cinematográfica anterior al golpe militar. En cambio, la película *Antonio das Mortes*, de 1969, nace en medio de las transformaciones desencadenadas por el movimiento *Tropicália* y la represión por la libertad de expresión, impuesta por la dictadura militar, a través del Ato Institucional n.5. En esa tesis se entiende cada película como una semiosfera que está formada por sus signos y semióticas distintas. La investigación semiótica de ambas películas está fundamentada mayoritariamente en el estudio del teórico Yuri Lotman, si bien también se han integrado las teorías de Michael Foucault, Umberto Eco y Mijaíl Bajtín, entre otros. La tesis procura hacer un análisis semiótico de las películas con la intención de entender el hemisférico histórico y el mensaje de Glauber Rocha.

**PALABRAS CLAVE:** Glauber Rocha, cine, semiótica, semiosfera, Dios y el Diablo en la tierra del sol, Antonio das Mortes, O dragão da maldade contra o santo guerreiro.

**Abstract:** the cineaste Glauber Rocha made two films that reflected social system that Brazil faced in 1960. Although the origins of the films were not similar, the aesthetic conceptions were different: the relations between the *cangaço* (revolutionary movement of northeastern Brazil), messianism and the character Antonio das Mortes were approached in different social and historical moments. The film *Black God and white Devil*, 1964, was integrated in the context of the *aesthetics of hunger*, and was a sign of the revolutionary instrument, avant-garde of a cinematic vision before the Brazilian military government. On the other hand, the film *Antonio das Mortes*, 1969, was born in the midst of the transformations unleashed by the *Tropicália* movement and the repression for expression freedom, imposed by the military dictatorship, through Institutional Act n.5. In this thesis each film was understood as a semiosphere that was formed by its distinct semiotics. The semiotic research of both films was mainly based on the study of theorist Yuri Lotman, although the theories of Michael Foucault, Umberto Eco, Mijaíl Bajtín, among others, had also been integrated. The thesis made a semiotic analysis of the films with the intention to understand the historical hemispheric and the message of Glauber Rocha pass through these movies.

**Key words:** Glauber Rocha, cinema, semiotics, semiosphere, Black God and white Devil, Antonio das Mortes.



## INDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>08</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 1: La república brasileña, la era Vargas, la dictadura y los conflictos.....</b>	<b>23</b>
1.1 La proclamación de la república.....	24
1.2 República de las oligarquías.....	27
1.3 La era Vargas 1930-1945.....	31
1.4 El retorno a la democracia y la administración del presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1950).....	43
1.5 El segundo gobierno de Getúlio Vargas (1951-1954).....	46
1.6 Los años dorados de Brasil con Juscelino Kubitschek (1956-1961).....	52
1.7 Jânio Quadros (1960-1961).....	55
1.8 El gobierno de João Goulart (1961-1964).....	59
1.9 Dictadura Militar (1964-1985).....	63
1.9.1 La situación política antes del golpe.....	64
1.9.2 Los primeros cuatro años de la dictadura militar.....	68
1.9.3 La guerrilla revolucionaria: la sociedad se arma contra el régimen militar.....	75
1.9.4 El milagro económico y el retorno a la democracia.....	79
1.10 El inicio de la re-democratización.....	88
1.11 Consideraciones finales.....	90
<b>CAPÍTULO 2: El cine brasileño, el Cinema Novo y Glauber Rocha.....</b>	<b>93</b>
2.1 El peso de los años de <i>chumbo</i> sobre la cultura.....	97
2.2 El laberinto del movimiento <i>Tropicália</i> .....	100
2.3 La revolución cinematográfica del movimiento <i>Cinema Novo</i> .....	105
2.4 La muerte del <i>Cinema Novo</i> .....	126
2.5 El cine después del <i>Cinema Novo</i> .....	127
2.6 Glauber Rocha y el cine brasileño.....	132
2.7 La película Dios y el Diablo en la tierra del sol (1964).....	139

2.8	La película <i>Antonio das Mortes</i> (1969).....	144
2.9	Consideraciones finales.....	148
<b>CAPÍTULO 3: La semiótica y las películas.....</b>		<b>153</b>
3.1	La base del análisis semiótico: el signo.....	157
3.2	La estabilización de los límites: la frontera.....	166
3.3	La comunicación, irregularidad semiótica y creación de espacios modeladores.....	171
3.4	La cultura y la interacción entre individuos.....	189
3.5	La cultura y el texto.....	197
3.6	La retórica cinematográfica presente en las películas.....	201
3.7	La representación de la religiosidad.....	210
3.8	La historia y la ciencia de los mitos.....	219
3.9	La festividad, lucha, muerte, renacimiento y victoria del bien contra el mal...228	
3.10	La construcción e irregularidades cinematográficas.....	236
3.11	Consideraciones finales.....	254
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>		<b>259</b>
<b>PUBLICACIONES.....</b>		<b>268</b>



# INTRODUCCIÓN

*El objeto de estudio del científico literario es la literatura artística.*

*Yuri Lotman*

Glauber de Andrade Rocha fue un talentoso guionista y cineasta que consiguió visibilidad en el extranjero, donde era más respetado que en su propio país. Con un estilo vanguardista, radical y único consiguió representar su visión de la realidad y transmitir a los espectadores la cultura brasileña con originalidad y dinamismo. Dentro del idealismo creado por el movimiento *Cinema Novo*<sup>1</sup> realizó las dos películas aquí analizadas, *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, de 1964, y *Antonio das Mortes*, de 1969.

En ambos largometrajes se observa el esfuerzo de Glauber Rocha por evidenciar la cultura nordestina brasileña, la estética vanguardista y el posicionamiento político reivindicador. Rocha trata de mostrar el cine del tercer mundo: un cine del hambre, de la violencia y de la sublevación. El cineasta creía que el cine vendría de lo cotidiano, del folclore y la cultura, lo cual se evidenciaría a través de una perspectiva no colonizada. Una perspectiva por la cual, según él, en los años 60, el colonizador no conseguía comprender, pues estaba lleno de pesimismo político, radicalismo, mitología, poesía y teatro.

Glauber Rocha propuso un estado caótico como símbolo de alerta a la sociedad brasileña y creó un diálogo con el espectador para darle mayor protagonismo a las clases populares. En los filmes, el director recuerda al espectador que el único discurso posible en un espacio mono-lingüístico es el impuesto por un modelo estructural de control. Como consecuencia, el espectador debe convertirse en el líder de su propia lucha, el portavoz de su propio discurso. Así pues, para minimizar la subordinación y habilitar el diálogo entre los distintos miembros de la sociedad, es necesario destruir la supremacía de la emisión del discurso. El cineasta afronta la política de la vuelta al orden como no sostenible, a consecuencia de la corrupción de los que retenían el poder, la cual causó retraso en el desarrollo del país y reprimió a la población. Las estructuras

---

<sup>1</sup> *Cinema Novo* fue un movimiento cinematográfico brasileño entre los años 1960 y 1980.



comunicativas hegemónicas de la sociedad (las clases dominantes como emisor frente a las clases populares como receptor) comprometen la construcción de un futuro más próspero.

El guion y la dirección de las películas no dejaron dudas sobre el interés del cineasta en retratar a la política y cultura brasileña en su forma más cruda. También evidenciaban la opinión de Rocha sobre los problemas sociales del Brasil en la década de los 60. El discurso fílmico de *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964) y *Antonio das Mortes* (1969) muestra cómo Glauber Rocha transmite su indignación con las instituciones que ostentan el poder y admiración por la cultura brasileña. En aquel momento, hablar de política o complicaciones sociales era un asunto problemático debido a la fuerte represión –la dictadura anclaba sus bases en la represión de la libertad de expresión–. Como resultado, los artistas trataban la política a través del arte: pintura, música, literatura y cine. Al buscar un cine realista brasileño sobre el entorno del nordeste, Glauber Rocha creó dos películas completamente brasileñas: el capital, la ideología y el intelectual son brasileños. El director describió la fuerza del pueblo del nordeste de Brasil, reunió los discursos del folclore, la religión y la política, y aplicó los elementos simbólicos de la cultura brasileña para articular el discurso político característico de sus trabajos. Para el director, la rebelión del pueblo era la consecuencia de una política excluyente –un fenómeno que quedó perfectamente plasmado a lo largo de sus filmes–.

En el examen de estas obras se ha centrado el análisis en el autor y su narrativa. A través de la categoría descriptiva se hace una analogía entre las dos películas y el estudio de la semiosfera de Yuri Lotman. La investigación elabora una equivalencia entre ambas y la teoría de semiosfera, con el propósito de comprender el discurso orquestado por Glauber Rocha.

En un primer vistazo una película contiene numerosos elementos fácilmente perceptibles, como la escenografía, el vestuario, la fotografía y el guion. Ítems que pueden ser descritos visualmente mediante imágenes iconográficas y fotográficas, o auditivamente a través de la narración y la música. Se da también la generación de sentido a través de elementos cómicos, dramáticos, románticos, etc. En todos esos casos, predomina la utilización de signos icónicos e indicativos, cuya intermediación puede ser detectada en el examen del material cinematográfico.

Sin embargo, la investigación se ocupa de hacer un análisis comparativo entre la teoría de la semiosfera de Yuri Lotman y las películas, que cuales funcionan como material de análisis. Así pues, al centrarnos en el autor cabe plantearse cuestiones como: ¿Qué quiso plantear Glauber Rocha con la elaboración de esas narraciones? ¿Cuál es el mensaje que el autor envió al público? ¿Cuáles fueron los elementos que el autor utilizó para crear ambos universos filmicos? ¿Cuáles son las implicaciones de los aspectos formales en el plano de la significación? ¿Cómo se conciben los movimientos de conciencia, de segmentos específicos, que formulan las temáticas de las películas?

En la búsqueda de respuestas se elabora un estudio sobre la historia de Brasil, el movimiento *Cinema Novo* y la postura cinematográfica y política de Glauber Rocha. El primer capítulo diserta sobre la política brasileña. Se entiende que, para comprender el posicionamiento político de Glauber Rocha, es imprescindible el conocimiento de la política del país. Los problemas sociales de Brasil vienen desde el periodo de la colonización, cuando Portugal retiró del país sus materias primas y se las llevó a Europa para la explotación de mineras y productos agrícolas. Portugal importaba para Brasil muchos esclavos, hecho que con los años condenó a gran parte de la población a la pobreza extrema. El marco político empieza años después del periodo colonial, en la Proclamación de la República. De este modo, la interpretación llevada a cabo se inicia con un estudio sobre la historia de Brasil desde la proclamación de la república, en 1889, hasta el retorno de la democracia, en 1985. Las fechas escogidas para la retrospectiva histórica son importantes para la comprensión de los problemas políticos y sociales de Brasil, que llevaron a la implantación de la dictadura en 1964.

El capítulo dos trata sobre la cultura, el cine brasileño y la dificultad de los movimientos culturales ocurridos en los años de la política militar en Brasil. El *Cinema Novo* fue un movimiento que cambió la dirección cinematográfica brasileña en el contexto interno del país. Antes de eso, el cine nacional funcionaba de modo imitativo respecto al norteamericano y el europeo. También se habla de la lucha de los *cinemanovistas* para esquivar la opresión, garantizar un cine original e intentar ganar público. Lo último supone un gran problema para los cineastas, pues el público no estaba educado para comprender una miseria y una violencia tan reales y distantes de los grandes centros económicos brasileños.

El estudio previo fue esencial para poder adentrarse en la semiosfera de Yuri Lotman y realizar una vinculación entre las películas y la teoría. Consideraciones temáticas que forman elementos de las películas como la cultura, el folclore, el misticismo, la religión y la política plantean la representación de las películas en distintas formas de conciencia. Sin embargo, los elementos de *découpage*, cámara en mano, sonido, planos y contrapuntos son introducidos brevemente en la investigación, para que estos no se queden fuera del estudio, ya que el material investigado es de naturaleza fílmica.

A pesar del análisis exhaustivo, la investigación se reproduce a través del interés por temas específicos, por lo que se trata de un estudio limitado, que no tiene la intención de recoger todo el material existente sobre la bibliografía del *Cinema Novo* y Glauber Rocha, así como sobre la semiótica y semiosfera. El propósito es, dentro de una lógica de interpretación, alcanzar el objetivo de ese análisis que se fundamenta en evidenciar la organización de las semiosferas fílmicas de ambas películas, el contenido semiótico de las narraciones e imágenes –lo cual claramente implica al universo político y cultural al que esas cintas pertenecen– y la comunicación que se establece entre el sujeto enunciador (Glauber Rocha) y el interlocutor.

El producto de la investigación como reconocimiento del mensaje cinematográfico exige al interpretante asimilar la historia y la cultura. En ese caso, para interpretarlo se debe considerar como un texto, que en calidad de tal es susceptible de ser leído –esa lectura permite reconocerlo e interpretarlo dentro del análisis científico–. El texto-artístico o texto-cinematográfico de ambas películas está integrado en el marco social de los años 1960 en Brasil, con formaciones y problemas históricos que han existido y/o que aún existen. Yuri Lotman explica que existen tres tipos de objetos conscientes. El primero es la conciencia natural del hombre (individualidad). El segundo es el texto como memoria de una experiencia semiótica que genera nuevos textos. Y el tercero es la cultura como conciencia colectiva. “La cultura no es una acumulación desordenada de textos, sino un sistema funcionante complejo, jerárquicamente organizado” (Lotman, 1996: 70). Así que, para describir la historia en relación a elementos y hechos que se mantienen invariables, existe una necesidad de llevar a cabo abstracciones de ciertos significados. Hay una importancia en el hecho de desprenderse de los cambios poco relevantes para el análisis.

La tesis es una nueva información que contiene los objetos del texto original. El contrapunto es que la investigación adquiere características propias distintas de la información original. Es decir, la tesis acaba por crear sus propios códigos, en vista de que cada texto se codifica muchas veces. Lotman (1996: 47) explica que, “el conflicto de la formación de sentido surge ya no entre distintas formaciones textuales, sino entre los lenguajes que se realizan en el texto”. A partir de ese punto, se puede decir que un texto es como una persona semiótica. Una traducción de texto de una lengua a otra no transcribe la realidad del texto inicial, pero intenta hacerlo. El resultado es un texto que pretende hablar de lo mismo, pero que realiza una descripción diferente. Esto explica que el texto traducido, al ser transcrito desde la lengua inicial, no volverá a ser igual que el texto inicial. Lo que resulta de las traducciones es la creación de nuevos textos, *un mecanismo del pensamiento creador*. Algo similar ocurre con la interpretación de la bibliografía utilizada y yuxtapuesta para el examen de las películas. Es decir, que la interpretación depende de los ritos del interpretante responsable de escribir. Los ruidos de comunicación, además, ciertamente surgen, y se trata de un hecho que cambia el sentido primero del mensaje original.

El objeto es descrito de acuerdo con el interés de quien lo investiga. Una historia cultural depende de la interpretación de uno, en relación al medio que vive y su *background*. Asimismo, depende de la forma en que se relaciona con el otro y con su propia existencia. El desarrollo de una cultura también está en el desarrollo de la información inscrita por el ser humano. Eso ocurre porque una persona tiende a interpretar la información antes de repasar la misma información adelante (Lotman, 1979: 43). La historia es escrita por las manos de los individuos. Uno no posee una visión pura de la realidad, sino la descripción de su punto de vista en relación con la realidad. “No hacen falta pruebas de que todo el desarrollo de la cultura está ligado a la complicación de la estructura de la persona, a la individualización de los mecanismos codificadores de la información inherentes a ella” (Lotman, 1979: 43).

Al describir un lenguaje, este se convierte en una realidad social y sufre deformaciones del estado inicial –se da, entonces, la creación de un nuevo texto (Lotman, 1979: 106). Lo mismo sucede en esta investigación. La interpretación que surge ya no es el texto inicial de autores o de los teóricos investigados, sino un nuevo texto proveniente de la

comprensión de uno, en relación a las películas y a bibliografía estudiada. La interpretación del individuo sobre el objeto de análisis siempre es parcial. Así que esa investigación se preocupa de evidenciar el discurso histórico de las películas acercándose al análisis semiótico, con énfasis principal en la teoría de semiosfera de Yuri Lotman.



## **CAPÍTULO 1: La república brasileña, la Era Vargas, la dictadura y los conflictos**

Examinar la política brasileña posibilita la comprensión de los conflictos que viven los ciudadanos bajo una administración pública problemática, corrupta e inepta. La sociedad brasileña sufre problemas que existen desde el inicio de la república y que infelizmente nunca fueron saneados. Este estudio sobre los 100 años que sucedieron desde la proclamación de la república hasta el retorno de la democracia en 1989 tiene la pretensión de proporcionar un breve conocimiento sobre los conflictos políticos, económico y sociales de Brasil.

El período de la Era Vargas, así como su trágica muerte y los años de la dictadura militar son etapas de la vida de Glauber Rocha (1939-1981). Para entender a este director tan políticamente comprometido, hay que conocer la historia de su tiempo, así como el drama que vivían la población brasileña y sus artistas. La política de la época era vista, por los intelectuales y artistas, como una inspiración para la creatividad cultural, así como un arma influyente en la opinión pública.

Nos movemos de una conciencia de arte a las acciones provocativas sobre la base de las estrategias de agresión y collages pop que marcaron la politización en Brasil. La ironía de los artistas favorece la sociedad de consumo como una meta, mientras que en Brasil, una nueva manera de entender el tema de la industria cultural y el nuevo nivel de mercantilización del arte, la información y el comportamiento de los jóvenes, incluya la rebelión. (Xavier, 2001: 29)

Glauber Rocha encuentra su inspiración en la historia de Brasil, así crea el personaje de São Sebastião, el cual marca la historia de Antonio Conselheiro y sus seguidores. *Dios y el Diablo en la tierra del sol* aborda la guerra de Canudos, el conflicto más sangriento de toda la historia de Brasil, acontecido a finales del siglo XIX. El mando de los coroneles y la sublevación del pueblo ante sus gobernantes, retratados por el director, se incluyen en la lectura de ese marco histórico. También la comprensión de la postura de rebeldía de Glauber Rocha ante el sistema dominante y represor de la dictadura militar.

Los problemas del país son consecuencia de la ideología de gobernantes preocupados por mantener los intereses oligárquicos, partidarios y elitistas. Pocos fueron los presidentes que consiguieron disminuir las diferencias de clases y trabajar por el beneficio general de la nación. La historia política del siglo XX muestra la tendencia del

gobierno a favorecer a unos pocos, a la corrupción y la represión de la población como un todo.

Este capítulo discurre entre la proclamación de la república y el retorno definitivo de la democracia en 1985 con la elección indirecta de Tancredo Neves y la toma de posesión del vice-presidente José Sarney. También se aborda un breve resumen sobre el gobierno que terminó en 1989, con la elección directa de Fernando Collor de Mello a la presidencia. Es importante hablar sobre el período de la proclamación de la república por ser un acto de origen militar. Comprender la historia política de Brasil no es posible sin incluir al menos un marco que contextualice el problema desde su inicio. Para una comprensión total cabría remontarse el inicio de la historia de Brasil desde su descubrimiento, pero aquí se busca principalmente entender las narraciones de las dos películas de Glauber Rocha, y no la historia de Brasil en su totalidad. Así que, el período histórico escogido proporciona la comprensión política de las obras investigadas en esa tesis. Las dos abordan luchas sociales que nunca fueron totalmente saneadas. Infelizmente, los políticos brasileños no consiguen disolver problemas sociales tan antiguos como la proclamación de la república.

### 1.1 La proclamación de la república



*A assinatura do projeto da primeira constituição republicana, em 1890. Presentes o marechal Deodoro, sua esposa e ministros - Enciclopédia Delta*

Liderados por el mariscal Manuel Deodoro da Fonseca los militares organizaron un golpe contra el Imperio que derrocó al emperador Don Pedro II el 15 de noviembre de 1889, hecho que desencadenó la proclamación de la república en Brasil. El movimiento, liderado por oficiales del ejército, proclamó el "gobierno provisional" y le dio el mando del país al mariscal Deodoro da Fonseca. Durante ese "gobierno provisional" se



aprobaron decretos importantes: el nombramiento de los gobernadores de las provincias —que fueron denominadas Estados—, la separación de la Iglesia y del gobierno y la concesión de la nacionalidad brasileña para todos los inmigrantes que residían en Brasil. Los republicanos, liderado por López Trovão, presentaron la nueva bandera de la república. Deodoro da Fonseca la calificó de réplica grotesca de la bandera de los EE.UU. El presidente quería mantener la bandera del Imperio, cambiando solo el símbolo monárquico. Sin embargo, la nueva bandera pronto entró en uso y sería conocida como la bandera provisional de la república, si bien nunca llegaría a ser oficializada.



Bandera provisional de la República de los Estados Unidos del Brasil



Primera versión de la actual bandera de Brasil con 21 estrellas

Dada la reticencia de Deodoro da Fonseca a hacer cambios en la antigua bandera, se encargó el diseño de la nueva bandera republicana a Teixeira Mendes, el presidente de la Apostolado Positivista do Brasil<sup>2</sup>, Miguel Lemes y Manuel Pereira Reis, profesor de astronomía. La nueva bandera republicana mantuvo el cuadrado verde y el rombo amarillo de la antigua bandera del Imperio. Se sustituyeron las armas de la monarquía por una esfera celeste, en el centro el Cruzeiro del Sur, y una banda blanca con la frase «Orden y Progreso». El 19 de noviembre Deodoro da Fonseca oficializó la bandera nacional con el decreto nº4.

El país fue bautizado como Estados Unidos del Brasil, y en 1891 se promulgó la primera Constitución Republicana. La nueva Constitución introdujo el sistema presidencial con voto abierto (las mujeres, los soldados analfabetos y de baja categoría estaban excluidos del derecho a voto), y los avances políticos pronto se correspondieron a los intereses de las élites agrarias del país. La nueva constitución puso fin al "gobierno

---

<sup>2</sup> El Apostolado Positivista de Brasil fue un núcleo de seguidores de la filosofía de Auguste Comte, ellos creían que un país debe ser gobernado por un grupo de intelectuales entrenados y no por una familia, en el poder por herencia.

provisional" y dio paso a la primera República de Brasil, conocida también como la Antigua República.

Los historiadores dividen la Antigua República en dos períodos: República de la Espada (de 1889 a 1894) y República Oligárquica (de 1894 a 1930). El primer periodo estuvo dominado por sectores movilizadas por el ejército y apoyados por los republicanos. El periodo transcurre desde la proclamación de la república hasta la elección del primer presidente civil, Prudente de Moraes.

En 1891, con el apoyo de los militares, el mariscal Deodoro da Fonseca derrota al candidato civil, Prudente de Moraes, y se convierte en presidente constitucional, elegido por el Congreso. En el mismo año el presidente renuncia, y el vicepresidente militar Floriano Peixoto asume la presidencia. El presidente temía el regreso de la monarquía y para evitar una posible división del país mantuvo un gobierno centralizador –acto que le valió el nombre mariscal de hierro. A principios de 1892, Manuel Deodoro da Fonseca falleció por insuficiencia respiratoria.

Floriano Peixoto se enfrentó a dos grandes manifestaciones armadas, la Revuelta de los Federalistas y a la segunda Revuelta Armada<sup>3</sup>. La Revuelta de los Federalistas ocurrió en el estado del Rio Grande do Sul. La política de la república no agradó a todos los brasileños y en el estado de Río Grande do Sul (RG) los federalistas se rebelaron contra la administración del gobernador del estado, Julio de Castilho. Los rebeldes querían derrocar del poder a Castilho, establecer una administración descentralizada (parlamentarista) y exigir una revisión de la constitución de 1891. En 1893, los federalistas se armaron y como consecuencia el presidente envió tropas de apoyo al gobernador Castilho. A nivel nacional, los opositores de Floriano Peixoto apoyaron el conflicto. Los federalistas al principio lograron algunas victorias y tomaron los estados de Santa Catarina (SC) y Paraná (PR). Peixoto dejaría el poder sin conseguir acabar con la Revuelta de los Federalistas.

---

<sup>3</sup> El levantamiento tuvo lugar en marzo de 1892, cuando trece generales enviaron un Manifiesto Carta al Presidente, el mariscal Floriano Peixoto. En este documento se exigía la convocatoria de nuevas elecciones presidenciales para que, cumpliendo la norma constitucional, se estableciera la tranquilidad interna en la nación. Floriano reprimió duramente el movimiento y ordenó la detención de sus líderes.

La administración de Floriano Peixoto consigue mejorar la situación económica y acaba el mandato con saldo positivo. Sin embargo, la élite brasileña buscaba un régimen que permitiera mayor autonomía a los estados. Así empezó la transformación ideológica de un gobierno que instrumentalizaría el poder. A lo largo de la historia, la República de la Espada es vista como un periodo de transición donde el poder político allanó el terreno para futuras administraciones oligárquicas. Los gobiernos que siguieron intentarían asumir un papel liberal, pero se demostrarían regímenes elitistas y excluyentes.

## **1.2 República de las oligarquías**

El civil Prudente José de Morais e Barros obtuvo la presidencia en 1894 y marcó el inicio de la República de las Oligarquías. El período se caracterizó por el gobierno de los presidentes civiles, vinculado al sector agrícola, en el que estos se relacionan con el Partido Republicano Paulista (PRP), del estado de São Paulo, y el Partido Republicano Mineiro (PRM), del estado de Minas Gerais. La economía empezó a ser regida por la agricultura. Y los cuatro años del gobierno de Prudente de Morais fueron consagrados a subsanar la crisis económicas, políticas y sociales.

En 1894 los radicales vinculados a Floriano Peixoto no se entendían con los intereses de las oligarquías cafetaleras, y correspondió al entonces presidente resolver el conflicto. La primera cuestión a resolver por el presidente civil fue la Revolución Federalista (de 1893 a 1895), que se había iniciado durante la administración del antecesor Floriano Peixoto. Pero en 1895, en la ciudad de Pelotas (RG), el entonces presidente Prudente de Morais puso fin a la guerra y concedió la amnistía a los rebeldes que participaron en el movimiento. A pesar del intenso y pesado conflicto con los federalistas, la peor guerra a la que Prudencio Morais se enfrentó fue la guerra de Canudos (1896-1897), en el estado de Bahía (BH).

La ciudad de Canudos estaba sufriendo una severa crisis económica y social debido a la sequía, las grandes propiedades improductivas y el desempleo crónico. La población vivía con pocos recursos y se negaba a pagar los impuestos establecidos por la república. Con la intensa crisis, un misionero llamado Antonio Conselheiro rápidamente consiguió miles de seguidores y fundó en la ciudad de Canudos, cerca del río Vaza-Barris, un pueblo llamado Belo Monte. Conselheiro reunió más de 25.000 personas. Los

grandes agricultores de la región, uniéndose a la Iglesia, empezaron a presionar a la república, pidiendo que fuera tomadas medidas contra Antonio Conselheiro y sus seguidores. Florecieron los rumores de que Canudos se estaba armando para atacar ciudades vecinas, que pretendían derrocar al gobierno de la República y volver a instalar la monarquía. Incluso sin comprobar la veracidad de los rumores, Prudencio de Morais envió un ejército al interior del país, iniciando así la Guerra de Canudos<sup>4</sup>, el conflicto más sangriento de la historia de Brasil.

Abajo algunas fotos de Flávio de Barros, fotógrafo contratado por el ejército, que suponen los únicos registros visuales existentes de la Guerra de Canudos.



Las tropas del gobierno



Seguidores de Antonio Conselheiro



Antonio Conselheiro muerto



---

<sup>4</sup> La Guerra de Canudos o revolución de Canudos fue el enfrentamiento entre un movimiento popular de origen social y religioso contra el ejército de la república, que tuvo lugar entre 1896 y 1897 en la comunidad de Canudos en el estado de Bahía, Brasil.

Con estas victorias contra el pueblo, la República Oligárquica consolida un perfil elitista. La política implementada responde a los intereses del sector agrícola, especialmente a los productores de café. Al final de su gobierno Prudencio de Moraes elige a su sucesor Manuel Ferraz Campos Sales. Durante el segundo período de la República Velha, el presidente Campos Sales (1898-1902) aleja a los militares y desarrolla la política de los estados para establecer la política de café con leche<sup>5</sup>. A partir del gobierno de Campos Sales, el partido Republicano Paulista (PRP), representante de los productores de café, y el Republicano Mineiro (PRM), representante de los productores de leche, se alternaron en el poder. Los intereses de Campos Sales pasaban por consolidar las oligarquías en el poder y la institución de un intercambio de favores entre los gobernadores y presidente. El presidente apoyaba a los candidatos de los partidos gobernantes en los estados, mientras que esos políticos proporcionaban apoyo a la candidatura presidencial y al gobierno durante su administración. Al mismo tiempo, en el interior del país se daba inicio al llamado *coronelismo*.

El coronel era un gran agricultor que utilizaba su poder económico para asegurar la elección de sus candidatos. Se utilizaba el *voto de cabresto*, con el que el coronel (agricultor) forzaba a través de la violencia a los votantes de su "campo electoral" a que votasen por el candidato apoyado por él mismo. Tan pronto la votación se abría, los votantes eran presionados y supervisados por los esbirros del coronel para que votasen a los candidatos propuestos. El coronel también utilizaba otros "recursos" para lograr sus objetivos políticos, tales como la compra de votos, los votos fantasmas, el intercambio de favores y el fraude electoral.

La política del café con leche se consolidó fuertemente y siguió con la elección de los políticos de Minas Gerais (MG) y São Paulo (SP). Los presidentes siempre favorecieron al sector agrícola, y los dos estados se convirtieron en los más ricos del país. El gobierno incluso ha puesto en marcha el Pacto de Taubaté, para asegurar las ganancias de los agricultores en momentos de crisis. Cuando el precio del café bajaba mucho, el

---

<sup>5</sup> La política del café con leche deriva de la "política de los gobernadores" y buscaba el dominio del poder nacional por parte de las oligarquías paulistas (SP) y mineras (MG), instaurado en la República vieja a partir de la presidencia de Campos Sales (1898-1902). Fue ejercida por presidentes civiles fuertemente influenciado por el sector agrícola en los estados de Sao Paulo (SP), con gran producción de café, y Minas Gerais (MG), el más grande polo electoral en el país y gran productor de leche. Esta política se mantuvo hasta la Revolución de 1930.

gobierno federal compraba el café y hacían stocks. Se esperaba el aumento del precio del café y luego los stocks eran puestos a la venta. Esa política mantenía el precio del café, principal producto de exportación, siempre alto. El privilegio político en el sudeste causó abandono por parte del gobierno en las otras regiones del país. En el nordeste, norte y centro-oeste se habían exacerbado los problemas sociales. El sector industrial, en expansión en este período, tampoco estaba contento con la política establecida. Con el gobierno decantándose por el beneficio de unos pocos, la corrupción de las elecciones y el alejamiento de las fuerzas armadas del poder, el ejército y los rebeldes empiezan el *tenentismo* (movimiento de carácter político y militar dirigido por opositores al gobierno oligárquico). Los tenientes defendían la moral política, la transformación de la educación pública en el país y la introducción del voto secreto. La Columna Prestes y la revuelta del 18 en el Fuerte de Copacabana eran dos ejemplos del movimiento de los tenientes.

Los estados de São Paulo y Minas Gerais se turnan en el poder hasta 1929, cuando Washington Luís (SP), con el apoyo de 17 estados, nombra a Julio Prestes (SP) para sucederlo en la presidencia. El acto pone fin a la política del café con leche y las elecciones de 1930 se convierten en problemas. La traición política de Washington Luís propicia que los políticos de Minas Gerais pacten con los políticos de Rio Grande do Sul y apoyen la candidatura del gaucho<sup>6</sup> Getúlio Vargas. En septiembre de 1929, Minas Gerais, Río Grande do Sul y Paraíba forman la "Alianza Liberal" con Getúlio Vargas en la presidencia y João Pessoa en la vicepresidencia.

El candidato Julio Prestes sale vencedor de las elecciones, pero la Alianza Liberal en conjunto con el ejército promulga el Gobierno Provisional y evita que el candidato electo tome posesión del cargo. Vargas llega al poder tras un golpe de Estado que derroca al entonces presidente de la república Washington Luís. Su ascenso al poder pone fin a la *República Velha*<sup>7</sup> e invalida la constitución de 1891, que daba autonomía a los estados.

---

<sup>6</sup> Persona que nació en el estado de Rio Grande do Sul, en Brasil.

<sup>7</sup> La Primera República brasileña fue el período en la historia de Brasil que se extendió desde la proclamación de la República en 15 de noviembre de 1889, hasta la Revolución de 1930. Los historiadores dividen la *Republica Velha* en dos periodos. El primer periodo, llamado la República de la Espada, y el segundo, la Republica Oligárquica.



Campaña de Getúlio Vargas, en 1930



Periódico anuncia la victoria de la revolución de 1930

### 1.3 La Era Vargas 1930 1945

Como consecuencia del golpe de Estado cívico-militar que lidera la revolución de 1930 y derroca al presidente Washington Luís, el político Getúlio Vargas llega al poder. Para ser elegido comandante general del país y establecer la dictadura, Vargas suspende la Constitución de 1934, diluye el Congreso, las asambleas legislativas, las cámaras municipales, y destituye alcaldes y gobernadores de los estados. El dictador se confiere a sí mismo poderes discrecionales, gobierna por decreto, y jubila del Tribunal Supremo Federal (STF) seis ministros que se consideraban comprometidos con el régimen anterior. Así establece el Gobierno Provisional. Para Juárez Távora, líder de los tenientes, la dictadura en Brasil era la única salida para renovar el país. (Neto, 2013: 08).

La institución del gobierno provisional se dio gracias a la unión de los intereses de los *tenentistas* y los liberales. Sin embargo, poco después de asumir el poder ambas partes no consiguieron suplir las diferencias ideológicas, que culminaron en una crisis dentro del gobierno. Los liberales reivindicaban la convocatoria urgente de una constitución y por lo tanto el cierre del período discrecional. Acusaron a los tenientes de querer imponer una dictadura militar, con Vargas como fachada civil, debido al control de la influencia ejercida por el aparato estatal. A su vez, los tenientes creían que era demasiado pronto para una nueva constitución y argumentaban que el brasileño no tenía la madurez política para elegir su destino. Temían el retorno de los *votos no cabresto* el que estaban sujetos los votantes rehenes de los coroneles. Los tenientes acusaron a los

liberales de cambiar simplemente una oligarquía por otra, para poner sus intereses por delante de los profundos cambios que el país necesitaba.

Las elecciones serían un obstáculo para la democracia misma: el retorno a la plena legalidad era una traición al pueblo, porque el país volvería a una etapa anterior, en la que la representación no pasó de una ficción, sostenida por falsos minutos de escándalo. Retornar a constitucionalizar el país significaba la reactivación de los aparatos de los partidos políticos y de las oligarquías, históricamente mantenidas por la sumisión del electorado rural al poder de los terratenientes (Neto, 2013: 16).

Ante esta controversia, Vargas actuó como juez tratando de equilibrar ambos temperamentos. Concordaba con los argumentos de los tenientes, principalmente al respecto a los moldes de la Primer República, que se limitaba a intereses locales y particulares. Los partidos políticos servían las oligarquías regionales, y los discursos no pasaban de ideologías – en contra esta falacia consistió la Revolución del 30. Establecer una nueva constitución sin promover primero los cambios necesarios para el desarrollo del país, sería un retroceso. Pero Vargas era consciente de que no podía romper con los liberales, y mucho menos con los tenientes.

Si Vargas optase por re-constitucionalizar inmediatamente el país, iba a impedir el proyecto revolucionario y, posiblemente, los tenientes lo abandonarían - o una hipótesis muy probable, se volverían las armas contra él. Por el contrario, si persistirá en gobernar por decreto, por tiempo indefinido, los liberales-democráticos que habían dado apoyo político al movimiento en 1930, iban a renunciar a él, dejándole solamente la alternativa de la profundización de la participación de los pilares militares en el gobierno. (Neto, 2013: 17)

La insatisfacción pública impulsó Vargas, en el 41 aniversario de la Constitución de 1891, a firmar el nuevo código electoral. La nueva ley promueve la votación secreta, la participación de las mujeres en las urnas y un Tribunal Electoral independiente. La ley distingue la Comisión de Verificación de las facultades del Congreso, compuesto por diputados y senadores que manipulaban los resultados electorales. El nuevo código dio un paso hacia la convocatoria de una constituyente, y así consiguió apaciguar el ánimo de la opinión pública.

En ese momento tuvieron lugar muchas manifestaciones, principalmente en São Paulo, donde la política editorial de los periódicos se situaba en contra de la administración de Vargas. El dictador actuaba contra la libertad de expresión, y no busca que se aplique justicia cuando el Diario Carioca es atacado y destruido por completo a manos de los militares. Disgustado con el posicionamiento del gobierno, el jefe de la Policía del



Distrito Federal, Batista Lusardo, y el primer Ministro de Trabajo, Lindolfo Collor, piden la resignación de sus cargos.

El Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio<sup>8</sup> se crea debido a una promesa de campaña de la "Alianza Liberal." La creación de leyes laborales que regula la jornada de trabajo se había convertido en una buena propaganda gubernamental. Con solo dos meses en el cargo, Vargas acuña la primera de muchas leyes que protegen a los trabajadores: se establece que las empresas instituidas en el país tienen que contratar al menos dos tercios de los trabajadores brasileños; derecho de asociación de los trabajadores y empleadores; jornada laboral de 48 horas semanales; y un salario que conceda el mínimo básico para un nivel de vida digno. Había una necesidad de proteger a la mano de obra nacional, en momentos en que el mundo aún estaba sufriendo las consecuencias de la quiebra del mercado de valores de Nueva York en 1929.



Manifiesto de apoyo a revolución de 1930



Getúlio Vargas en la toma de posesión 1930

En 1932 se produce una gran crisis entre el estado de São Paulo y el gobierno brasileño, que supone el comienzo de la Revolución Constitucionalista de 1932. La lucha armada tiene la intención de derrocar al gobierno provisional y promulgar una nueva constitución para Brasil. Vargas se siente traicionado por todos en ese estado y escribe en su diario: “En São Paulo traición (...) de todo el gobierno del estado” (Neto, 2013: 78). Por suerte para el gobierno provisional, los otros estados, especialmente de Minas Gerais y Porto Alegre, apoyan los pedidos procedentes del Palacio del Catete<sup>9</sup>. Con el

<sup>8</sup> El Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio fue creado en 26 de noviembre de 1930. Contiene el perfil del Tratado de Versalles (Europa, 1919), que regula los empleados a las 48 horas a la semana, descanso semanal obligatorio y la prohibición del trabajo infantil.

<sup>9</sup> El Palacio Presidencial del Catete se encuentra en el barrio de Catete, en el municipio de Río de Janeiro, Brasil. Fue la sede del Ejecutivo brasileño de 1897 hasta 1960.

fin de evitar un golpe de Estado y con la carta blanca de Vargas, el general Goés Monteiro orquesta el plan de ataque contra los revolucionarios Paulistas.

El ataque terrestre sería asistida por un combate naval, se movía una flota de guerra para bloquear el puerto de Santos. Por el aire, la aviación del gobierno haría sobrevuelos de reconocimiento con el fin de fotografiar y cartografiar la posición exacta del oponente. El avión también se utilizaría en giras publicitarias, dejando caer folletos sobre las ciudades y de las líneas enemigas, instándolos a rendirse. Aún serían efectuados bombardeos aéreos que tendrían la misión de alcanzar los objetivos tácticos y limitados, tales como bunkers, cuarteles, centrales eléctricas, zanjas y estaciones de ferrocarril. (Lira Neto, 2013: 78)

Era importante proteger la Guanabara, sede del gobierno del estado, para evitar un golpe militar. Vargas nombró Goés Monteiro como comandante en jefe de las fuerzas responsables del sector oriental (la costa de Río de Janeiro, el valle de Paraíba y la frontera con Minas Gerais). Los otros gerentes eran Valdomiro Castilho de Lima, jefe del sector sur, y el coronel Manuel Rabelo, que sirvió en la ofensiva contra los rebeldes que actuaban en lugares aislados de la frontera con el estado de Mato Grosso. Sobre la posibilidad de un golpe inminente, Vargas pensaría primero en resistir con el uso de armas. Escribió una carta titulada "La nación brasileña", y en sus últimos días llevaba una pistola en el bolsillo, hasta que el suicidio sería, frente a la posibilidad de un golpe eminente, la única salida honorable. Vargas estaba decidido a no rendirse.

Mis intenciones en el ejercicio del gobierno fueron las más nobles y elevadas. Siempre intenté inspirarme en los mejores intereses del país. Me opuse a aquellos que se rebelaron contra mí y fui superado por la traición y la felonía. Me reservé el derecho de morir como un soldado, luchando por la causa que defendía. (...) Elijo la única solución digna para no caer en desgracia, o en el ridículo. (Getúlio Vargas, 1932, apud Neto, 2013: 81)

La carta no tuvo que cumplir su función, el 11 de julio de 1932 Vargas estaba a salvo en el gobierno. La rebelión de São Paulo no pudo ir más allá del Valle de Paraíba (localidad a 150 kilómetros de São Paulo). El 13 de julio, las tropas de Getúlio lanzaron un ataque aéreo sobre la ciudad de Cachoeira Paulista, el primero de su tipo en una ciudad brasileña. El pánico fue general, e interrumpió las posiciones mantenidas por 4ºRI de Quitaúna (Regimiento de Infantería del Cuartel de Quitaúna). Los paulistas lograron algunas victorias, pero las tropas pro-gubernamentales del Catete fueron contundentes y en octubre de 1932 la "Revolución Constitucionalista" llegó a su fin. Vargas salió victorioso y tomó posesión del estado de São Paulo.

Después de la victoria, los líderes de la revolución fueron enviados al exilio, una extensa lista formada por los militares, políticos, periodistas y civiles. Entre ellos se encontraban los oficiales militares y generales Isidoro Dias Lopes, Bertoldo Klinger, José Luís Pereira de Vasconcelos, José Sotero de Menezes, Panteleão Teles Ferreira, Firmin Antonio Borba, Nepomuceno Costa, coronel Euclides Figueiredo, el teniente coronel Oswaldo Villa Bella y primer teniente Agildo Barata. La lista completa se completaba con periodistas como Julio de Mesquita Filho, Audregésilo de Athayde, Vivaldo Coaracy, Ernesto Simões Filho, Prudente de Moraes Neto y otros. Durante este período el gobierno federal controló prácticamente la totalidad de los medios de comunicación brasileños.

Vargas llama la atención en torno a la fecha de la firma para las elecciones a la Constitución que tuvo lugar el 3 de mayo de 1933. La Carta Magna preveía garantizar el día estipulado de la elección, y en la fecha programada se celebraron las elecciones a la asamblea constituyente, con importantes noticias para la democracia de Brasil: era la primera vez que el voto era secreto, por lo que los hombres y las mujeres podían elegir a sus candidatos. Cada estado eligió diputados en proporción a la población, y en total fueron elegidos 254 diputados. Entre ellos había una mujer, Carlota Pereira de Queirós, electa por São Paulo.

Durante este período, el país estaba dividido entre los que apoyaban la candidatura de Vargas y los que estaban en contra de su gobierno. A pesar de que la federación ganara la guerra contra el estado de São Paulo, ese y otros estados igualmente importantes estaban en contra de la administración del Gobierno Provisional. El diputado minero Cristiano Machado dijo en el pleno: “Solo las fuerzas armadas, como un organismo nacional respetado y autónomo, serán capaces de mantener el orden, la disciplina y la unidad de la patria. Y solo agrupados en torno a un líder militar puede permanecer indisolublemente unido”. Ese discurso fue un símbolo de la tensión en torno a la desestabilización de la candidatura oficial (Neto, 2013: 124).

Después de dos años de ejercicio sin restricciones, Vargas desempeñó las acciones necesarias para convertirse en el nuevo presidente elegido constitucionalmente. El 17 de julio de 1934, la asamblea se reunió con el deber de elegir al nuevo presidente de la república. Vargas es elegido con los votos de 175 diputados, frente al principal

competidor Antônio Augusto Borges de Medeiros con 59 votos. El 20 de julio, Getúlio Vargas asumió el cargo como presidente constitucional de Brasil (Neto, 2013: 101).

El país estaba dividido entre los pro y anti Getúlio Vargas y los comunistas. El gobierno creó la Asociación Brasileña de Prensa, el organismo responsable de la censura de los medios de comunicación. Comenzó una sucesión de arrestos de periodistas y trabajadores sospechosos de subversión. La "Ley Monstro" legalizó las penas contra los que se atrevían a hacer aquello que el poder dominante prohibió: reunir u organizar gente; montar estaciones radio-transmisoras clandestinas; instigar la desobediencia colectiva para no hacer cumplir la ley; incitar a la indisciplina; distribuir entre los soldados y marineros panfletos manuscritos, mecanografiados, mimeografiados o escritos con contenido subversivo; difundir noticias falsas; inflar el odio entre las clases sociales; paralizar los servicios públicos; y asociaciones con el fin de cambiar el orden político o social. Estos y otros delitos se fueron decretados como no susceptibles de fianza. Con la promulgación de la ley Monstro, el gobierno podía cerrar periódicos, incautar libros y revistas. “No vamos a tener, ni el derecho a pensar en voz alta”, protestó el periódico Platéia (Neto, 2013: 161).

En este marco inestable y opresivo, comienza en 1934 otro intento de golpe de Estado para destituir Getúlio Vargas. El ministro de Guerra, el general Goés Monteiro, comandante de la villa militar, y el general Guedes da Fontoura junto con Bertoldo Klinger y Euclides Figueiredo, formaron el grupo principal de conspiradores que intentarían el derrocamiento del presidente. Los militares reivindicaban un aumento salarial que el gobierno no podía proporcionar. Fue la excusa que sirvió para organizar reuniones permitir que se articularan las partes interesadas en la deposición de Vargas. Si estaban enviando el orden de tomar el Catete, pero llegó a las manos del ministro de la guerra cartas de distintas brigadas estatales con declaraciones de apoyo al presidente. El ejército se dividió, y ya antes de empezar: el golpe había fracasado. Como resultado, Vargas castigó a los opositores.

En junio de 1935, la inteligencia británica entró en Brasil y alertó a Getúlio Vargas acerca de una conspiración comunista para deponer al presidente. Habían entrado clandestinamente en el país distintos espías comunistas soviéticos, entre ellos Luís Carlos Prestes y Olga Benário, que se habían coordinado con el también clandestino

Partido Comunista de Brasil (PCB). Aunque clandestino, Prestes se proclamó presidente de la Alianza Nacional Libertadora (ANL), que en junio de 1935 dio a conocer un manifiesto “Todo el poder a la ANL”, en referencia a los soviéticos que difundieron la frase “Todo el poder a los soviets”. La ALN reivindicaba: la reforma agraria, la lucha contra el fascismo, el no pago de la deuda externa y la lucha por las libertades democráticas. Lira Neto describe que: “en vez de predicar la revolución comunista, los miembros del partido debían hacer la defensa de un ‘gobierno popular revolucionario y nacional’, de carácter democrático-burgués capaz de unir a las fuerzas antifascistas contra Getúlio” (2013: 179). Una carta interceptada por la policía de Pernambuco dirigida a Ciro Meireles<sup>10</sup>, escrito por Antonio Maciel Bonfim<sup>11</sup>, con el seudónimo de Fernandes, dijo:

Las peleas en el interior necesitan comenzar tan pronto como sea posible. A menudo, la lucha por la tierra no es inmediatamente posible o comprensible para las masas en el campo. Pero los asaltos de almacenes y haciendas son siempre posibles y simpáticos a las masas populares. Y con Lampião<sup>12</sup>, ¿cómo están las cosas? Es necesario tomar medidas. Entregar el nombre de Prestes; puede ser que Lampião también se una a la causa. (Luís Carlos Prestes, 1935, citado en Neto, 2013: 180)

Luís Carlos Prestes creía en el poder revolucionario del movimiento *cangaço*. Cuando todavía estaba en la Unión Soviética, escribió un artículo sobre el movimiento en el que sostenía que los *cangaceiros* vivían fuera de la ley del dinero y arrebatában los bienes de los grandes terratenientes y los comerciantes ricos. Prestes había conferido al Lampião una visión idealizada al compararlo con Robin Hood y bautizarlo como "bandido social". Prestes ignoraba la violencia impulsada por el jefe principal de los *cangaceiros* en contra de las personas pobres de la región, y la colusión de Lampião con poderosos coroneles para garantizar la protección de la milicia contra la policía.

En el mismo período, un joven llamado Carlos Lacerda, de 21 años, estudiante de derecho y miembro de la militancia estudiantil, ganó protagonismo en sus discursos pronunciados frente al ala juvenil de la ANL. En una reunión con dirigentes de la ANL, Carlos Lacerda fue elegido para leer el manifiesto Prestes:

---

<sup>10</sup> Ciro Meireles: miembro del Comité Central del Partido Comunista de Brasil y hombre de confianza de Luís Carlos Prestes. Meireles fue el encargado de sentar las bases de la insurrección en el norte de Brasil.

<sup>11</sup> Antonio Maciel Bonfim fue el presidente del Partido Comunista de Brasil.

<sup>12</sup> Lampião: Virgulino Ferreira da Silva, líder del movimiento *cangaço*. El más importante *cangaceiro* y el hombre más poderoso de la policía en la época.

El duelo está servido. Los dos bandos definen cada vez más claramente la división de la masa. Por un lado, los que querían consolidar en Brasil una dictadura fascista, la liquidación de los últimos derechos democráticos de nuestro pueblo y el fin de la venta y la esclavitud del país al capital extranjero. Por otro lado, todos aquellos que, en las filas de la Alianza Nacional Libertadora, querían defender en todos los sentidos la libertad nacional en Brasil, con pan, tierra y libertad para su pueblo. ¡Los brasileños! Tú que no tienes nada que perder y la inmensa riqueza de todo Brasil para ganar. ¡Arranca el Brasil de las garras del imperialismo y sus lacayos! ¡Lucha por la liberación nacional de Brasil! ¡Abajo el fascismo! ¡Abajo el odioso gobierno de Vargas! ¡Por un gobierno popular revolucionario nacional! ¡Todo el poder para la Alianza Nacional Libertadora! (Neto, 2013: 184)

Después del discurso de Lacerda, basado en la ley de seguridad nacional, el gobierno cerró las puertas de la ANL y encarceló a sus líderes. El asunto había sido discutido en una reunión extraordinaria a la cual asistieron Vicente Rao, Filinto Muller y Raúl Fernandes, líder de la Cámara de Diputados. Todos estaban de acuerdo con la extinción de la ANL. En una entrevista a los periódicos Vargas dijo: “Las especulaciones que han tratado de sabotear mi decreto de cierre de la Alianza Nacional Libertadora se reducen a lo que realmente son: un pretexto para las explotaciones de antipatías personales”. (Neto, 2013: 189). El gobierno de Getúlio Vargas mantuvo relaciones con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini. Con el Reich, Brasil consolidó el comercio de compensación, que suministraba el arroz, el algodón, el café, la carne, el naranja y el tabaco nacional a cambio de bienes manufacturados alemanes. Para defender los intereses de la política y la lucha contra el comunismo, Vargas dio carta blanca al comandante de la policía, Filinto Muller contra los rebeldes.

El Levante comunista<sup>13</sup> fracasó. Los militares controlaron fácilmente a los rebeldes y como represalia el gobierno inició una exhaustiva persecución contra los responsables del movimiento. Getúlio avisó a la sociedad brasileña:

Se impone el castigo a los culpables y responsables de los hechos de noviembre como un acto de justicia y reparación estricto, un ejercicio legítimo del derecho de defensa de la sociedad frente a la actividad orgánicamente criminal y antisocial de los enemigos declarados y conocidos. (Neto, 2013: 201)

Así, se inició un periodo de arrestos sistemáticos y discrecionales a profesores, periodistas e intelectuales. El régimen encarceló a personajes beneméritos como los

---

<sup>13</sup> Levante Comunista: Intentona Comunista, también conocido como Revolta Vermelha de 35, Revolta Comunista de 35 y / o Levante Comunista fue un intento de golpe contra el gobierno de Getúlio Vargas que llevado a cabo en noviembre de 1935 por los militares en nombre de la Alianza Nacional Libertadora, con el apoyo del PCB y el Komintern.

escritores Graciliano Ramos y Jorge Amado, el médico Nise da Silveira, el maestro y educador Anísio Teixeira y el cronista Rubem Braga entre muchos otros.

Bajo el mando del diputado gaúcho Alberto Correia se instaló en el séptimo piso del Ministerio de la Marina el Comité Nacional de Represión contra el comunismo. Órgano responsable, con carácter oficial, de las denuncias, detenciones y torturas de los presos políticos. El objetivo era recibir denuncias y promover la detención de cualquier persona que fuera considerada perjudicial para las intenciones sociales y políticas del país. La comisión no respetaba los derechos legales de los ciudadanos, por lo que no había necesidad de presentar pruebas sólidas en contra del malhechor. Los registros oficiales informan de la detención de 7056 presos políticos (Neto, 2013: 203). Se estima, sin embargo, que este número es considerablemente mayor, ya que no todas las prisiones eran oficiales.

En este período hubo muchos casos de tortura. A manos de Filinto Muller, el caso más atroz fue aquel en contra del alemán comunista Arthur Ewert. El hombre fue encerrado en una jaula bajo de una escalera, y solo podía salir para ser interrogado y torturado.

Erwet fue víctima de descargas eléctricas sistemáticas en la cabeza, en el pene y en el ano, además de ser quemado con colillas de cigarrillos y puros en todo el cuerpo. Dormía en el mismo espacio donde se vio obligado a comer en medio propios excrementos. No podía bañarse y nunca le fue permitido cambiarse de ropa. Su esposa, Elise, fue arrastrada por el pelo a la sala de interrogatorios, donde llegó a ser violada en varias ocasiones delante de su marido. Los dos eran obligados a ver las mortificaciones sufridas por el otro. (Neto: 2013, 203)

Aun así, el hombre resistió a las torturas y no traicionó a sus compañeros. Después de seis años de tortura, Ernest Ewert se volvió loco y acabó su vida en un hospital psiquiátrico.

Los investigadores que estaban bajo el mando de Filinto Muller detuvieron a muchos de los agentes del Kormiten, incluyendo a las parejas Pavel y Sofia Stutchevski (ucranianos), Rodolfo y Carmen Ghioldi (argentinos), Luiz Carlos Prestes (brasileño) y Olga Prestes (alemán), y Johnny y Helena Kruger (alemanes) –si bien Johnny era un agente doble y fue liberado–. También fueron encarcelados el estadounidense Victor Allen Baron, Agildo Barata, Antonio Maciel Bonfim y Honorio de Freitas Guimarães. La Comisión de Represión del Comunismo (CRC) llegó a arrestar incluso al alcalde de

Río de Janeiro, Pedro Ernesto, bajo la sospecha de simpatizar con la ANL. En ese período, Vargas declaró el estado de guerra y creó el Tribunal de Seguridad Nacional (TSN), con el fin de juzgar a los presos políticos detenidos por la CRC.

El TSN condenó a los principales dirigentes del Levante Comunista. Pedro Ernesto fue condenado a tres años y cuatro meses de prisión. Antonio Maciel Bonfim, Honorio de Freitas Guimarães y Rodolfo Ghioldi fueron condenados a cuatro años y cuatro meses de prisión cada uno. Agildo Barata recibió una sentencia de diez años. Ernesto Ewert fue condenado a 13 años y cuatro meses. Luís Carlos Prestes, a 16 años y ocho meses de cárcel.

A principios de 1936 el gobierno finalmente pudo controlar por completo a la revolución comunista. Pero a finales de ese mismo año surgió el plan de Cohen, que detallaba las acciones de un gobierno de extrema izquierda que los comunistas buscaban instituir en Brasil. El plan Cohen circuló dentro del ejército y captó la atención de los militares. El plan proporcionó apoyo militar a Getúlio Vargas para una segunda proclamación de la dictadura. Sin embargo, el plan Cohen era falso. Plinio Salgado, director de la Asociación Brasileña Integralista (AIN), encargó al coronel Olimpio Mourao Filho, jefe del servicio secreto de la AIN, un plan comunista para justificar el golpe de Estado. Para salvar al país del comunismo, el ejército y la marina darían pleno apoyo a la revolución impulsada por el gobierno.

El golpe de Estado Novo comenzó el 10 de noviembre de 1937. Esa mañana, los edificios de la cámara de los diputados y el senado fueron cerrados y rodeados por la policía. Los gobernadores de los estados ahora tendrían una función sencilla: se convertirían en interventores federales, y todos aquellos que se opusieron fueron destituidos de su cargo. Para justificarse, Vargas habló en Radio Nacional Pública al pueblo brasileño: “Para restablecer la política, las necesidades económicas del país y garantizar las medidas propuestas, se ofreció la alternativa, que fue tomada, de crear un régimen fuerte que salvaguardara la paz, la justicia y el trabajo” (Neto, 2013: 244).

El golpe fue programado originalmente para el 15 de noviembre, pero se adelantó sin que Plinio Salgado fuera advertido. El político tenía la sensación real de que había sido traicionado. Vargas había prometido a Francisco Campos y a Plinio Salgado que AIB se



convertiría en el único partido político brasileño. Pero el dictador decidió romper la promesa y disolvió todos los partidos políticos. “A través de las asociaciones de partidos registrados ante la justicia”, fue prohibida de manera similar la ‘milicia cívica de cualquier especie’, “estando estrictamente prohibido el uso de uniformes, banderas, escudos y otros símbolos de estas asociaciones” –apuntó el decreto de Vargas (Neto, 2013: 251). El objetivo era poner fin a la política tradicional.

En resumen, el nuevo régimen eliminaba los intereses partidistas, poniendo fin a la legislatura convirtiendo a los gobernadores de los estados en simples empleados federales y otorgando plenos poderes al dictador Getúlio Vargas. “El Estado, de acuerdo con el nuevo orden, es la nación, y debe prescindir de los intermediarios políticos”, señaló el propio presidente.

La nueva Constitución, conocido como Polaca<sup>14</sup>, promulgada el mismo día 10 de noviembre de 1937, revocaba la anterior de 1934 y proporcionaba poder supremo al jefe del Ejecutivo. A partir de esa fecha, correspondió al Presidente de la República la responsabilidad de revisar el nombramiento de cargos estatales y sus grupos de interés. En el plano económico se privilegió la nacionalización progresiva de minas, yacimientos minerales, cascada de agua y las industrias básicas. Los bancos y las compañías de seguros debían pertenecer a los brasileños y las empresas de servicios públicos no podrían ser extranjeras. A pesar de la aplicación de esta ley, los bancos extranjeros continuaron trabajando normalmente y el capital extranjero continuó gestionando empresas como la Light -, principal distribuidor de electricidad en Brasil.

El Nuevo Estado actuó con dureza y brutalidad contra cualquier opositor al gobierno. Con el fin de controlar la prensa, Vargas regularizó la profesión periodística, de modo que a partir de entonces el profesional trabajaría siete horas al día y tendría derecho a un día libre a la semana. Para obtener la credencial el profesional tenía que mostrar su registro de antecedentes penales. El periodista debía demostrar no haber participado en

---

<sup>14</sup> La constitución de 1937 fue redactada por el jurista Francisco Campos, Ministro de Justicia del nuevo régimen, y obtuvo la aprobación previa de Getúlio Vargas y el general Eurico Gaspar Dutra, Ministro de la Guerra. La constitución también se conocía como Polaca por dos razones: en primer lugar, se basaba en la autoritaria Constitución de Polonia. Segundo, porque en ese momento llegaron en gran número a Brasil mujeres polacas que se establecieron en São Paulo, buscando refugio de las malas condiciones económicas en su país. Algunas de esas mujeres, en su mayor parte de origen judío, se vieron obligadas a ejercer la prostitución para sobrevivir y sostener a sus hijos. Debido a esas prostitutas polacas, los paulistas llamaron la constitución de 1937 Polaca, que tenía una connotación peyorativa.

cualquier tipo de incidencia, proceso o delito contra la seguridad nacional. En la práctica, muchos periodistas no podían sacar la credencial, ya que habían sido perseguidos por el régimen de 1935.

Getúlio Vargas y muchos de los responsables políticos, en su mayoría militares, apoyaban a la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la España de Franco. Osvaldo Aranha, Ministro del Ministerio de Relaciones Exteriores, intentó acercar Río de Janeiro (distrito federal) a Washington DC. Osvaldo Aranha fue recibido por el presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt. La conversación tenía como fin obtener financiación para la modernización y el establecimiento de una planta de acero en Brasil. A cambio, Brasil estaría lejos de las potencias del Eje<sup>15</sup>, que buscaban aliados para luchar en la Segunda Guerra Mundial. Osvaldo Aranha trabajaba para conseguir un país democrático. Goés Monteiro, Muller Filinto, Fores da Cunha y Eurico Gaspar Dutra eran partidarios del Eje, ensayaban un plan para instalar una dictadura militar y derrocar al jefe del gobierno. El *Estado Novo* había llegado al poder con el apoyo de las fuerzas armadas, y estas serían las que lo mantendrían en el poder. Un posible levantamiento militar podía ser fatal para el gobierno. A pesar de ponerse del lado de Roosevelt, Getúlio Vargas, político astuto, consiguió contener los ánimos y evitar el posible golpe militar.

Brasil se alió con los norteamericanos, pero no declaró la guerra contra el Eje. En represalia por la alianza de 1942, los submarinos alemanes e italianos destrozaron muchas embarcaciones brasileñas. A Brasil no le quedó otra opción que unirse a la Carta del Atlántico<sup>16</sup>. Así que el gobierno de Getúlio Vargas, a pesar de su cercanía con el fascismo, tuvo que luchar por la democracia.

En abril de 1945, el cuerpo de Mussolini fue expuesto, colgado boca abajo en Milán, y Adolf Hitler se suicidó después de la destrucción de su búnker en Berlín. Con la victoria de la democracia, el país no podría continuar como una dictadura. Vargas se vio presionado por los acontecimientos y en un breve periodo de tiempo tuvo que dejar el

---

<sup>15</sup> Las naciones del Eje (Alemania, Italia y Japón) constituyeron uno de los frentes de la Segunda Guerra Mundial. Sus enemigos eran las fuerzas aliadas. Fue parte de un proceso revolucionario que tenía la intención de romper la hegemonía-plutocrática capitalista de Occidente y defender la civilización del comunismo.

<sup>16</sup> La carta al Atlántico proporcionaba la alineación automática con cualquier nación en el continente americano que fuera atacada por una potencia extra continental.

poder y restaurar la democracia en Brasil. A tal efecto, convocó elecciones para diciembre de 1945 y promovió la formación de dos partidos políticos: el Partido Social Demócrata (PSD), que reunía a los principales actores del *Estado Novo*, y la Unión Democrática Nacional (UDN), frente amplio y anti-Vargas. Para complacer a la población, Vargas apoyó la creación del Partido Laboral Brasileño (PTB), vinculado a la estructura sindical. El PSD contó con el apoyo del PTB e impulsó al candidato Eurico Gaspar Dutra. La oposición fue la UDN con Eduardo Gomes como candidato.

Las maniobras políticas de Getúlio fueron más allá con la legalización del Partido Comunista Brasileño (PCB), que había sido desmantelado y perseguido durante su gobierno dictatorial. El PSD, el PTB y el PCB organizaron un amplio movimiento que apoyaba la continuidad de Getúlio, también conocido como el movimiento "queremista". La alianza entre estas fuerzas políticas en apoyo de un gobierno de "unión nacional con Getúlio" advirtió a los líderes militares sobre la posibilidad de que Vargas se mantuviese en el poder y boicoteara las elecciones. Como resultado, el 29 de octubre de 1945 un golpe de Estado dirigido por los generales Goés Monteiro y Eurico Gaspar Dutra derrocó a Vargas, dejando la presidencia a José Linhares, presidente de la Corte Suprema.

A finales de 1945, la realidad de Brasil era muy diferente de la de 1930. Durante la era Vargas, el país se industrializó y se crearon leyes laborales. La política de desarrollo del Estado Novo creó la Compañía Siderúrgica Nacional, Compañía Vale do Rio Doce y el Nacional Motor Factory. Por otro lado Vargas prohibió las huelgas, censuró a los medios de comunicación y reprimió a comunistas y opositores del gobierno.

#### **1.4 El retorno a la democracia y la administración del presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1950)**

El 2 de diciembre de 1945, Eurico Gaspar Dutra fue elegido presidente de Brasil. El candidato fue investido presidente el día 31 de enero de 1946. El gobierno de Dutra estaba marcado por un estilo conservador, aunque quisiera haber sido liberal. En el plan interno del país, el gobierno tenía la ambición de acabar con la política económica del Estado *Novo*.

En el escenario mundial, terminaba la Segunda Guerra: las principales economías europeas y el Japón tenían que ser reconstruidas. Los Estados Unidos eran económica y políticamente más poderosos que el anterior a la guerra. En medio de los cambios y de la inestabilidad internos y externos del país, Eurico Gaspar Dutra se alza con el poder con el fin de: normalizar la actividad económica; regular los flujos comerciales y de capital; y reducir, dentro del sistema económico nacional, la presencia del Estado. La necesidad de reducir la presencia del Estado en la iniciativa privada era una consecuencia de la dictadura, que fue centralizadora y excesivamente pendiente de regular la actividad de producción, dando lugar a la alta tasa de inflación. (Saretta, 1997: 102).

La nueva administración proponía una única política económica y libre de cambios para atraer capital extranjero. También tuvo como objetivo disminuir la escasez de manufactura en el mercado interno y materias primas. Durante los años de guerra, Brasil exportó productos tales como caucho, cacao, café, y productos de especial fabricación como los textiles. El resultado de la post-guerra fue un saldo en efectivo de 700 millones de dólares, un balance extremadamente positivo para el ahorro en aquella época. Como resultado, se instaló un gran optimismo en los primeros años del gobierno de Dutra.

En política, la constitución de 1937 tenía un perfil dictatorial y discrecional. Para implementar la democracia, el presidente convocó una Asamblea Constituyente y promulgó el 18 de septiembre de 1946 la quinta Constitución de Brasil, que marcaba el regreso del país a la democracia. Así reinstauraron la división de poderes en legislativo, ejecutivo y judicial.

La constitución de 1946 ofrecía novedades liberales al permitir el derecho de huelga, que hasta entonces estaba prohibido y era juzgado como un crimen castigado con años de prisión. A pesar de garantizar la huelga mediante el decreto-ley n° 9070 de marzo de 1946, los derechos estaban muy restringidos.

Sin embargo, en 1946, el gobierno creó el Servicio Social de la Industria (SESI), el Servicio Social de Comercio (SESC) y el Estado Mayor General, el futuro Estado

Mayor General de las Fuerzas Armadas (EMFA). El presidente decretó el cierre de los casinos y prohibió los juegos de azar en el país.

En 1947, Osvaldo Aranha fue nombrado delegado de Brasil ante las Naciones Unidas (ONU). La administración de Gaspar Dutra se acercó a los Estados Unidos y abrió el mercado a las importaciones de productos estadounidenses. La devoción a los Estados Unidos fue tan grande que Brasil rompió relaciones con la Unión Soviética, convirtiéndose en uno de los primeros países occidentales a poner fin a sus vínculos diplomáticos con la U.R.S.S. Como consecuencia, Dutra desarticula el Partido Comunista de Brasil y desaloja a los diputados y senadores electos por el pueblo. El Partido Comunista había recibido millones de votos en todo el país, pero todos lo que se llamaban socialistas ahora estaban fuera de la ley. La democracia había marcado un punto de ruptura. Se puede decir que durante el gobierno de Dutra, todas las personas eran libres para elegir a su partido siempre que el partido no fuera comunista.

Con unas relaciones más estrechas con los Estados Unidos, el ministro Octavio Gouveia de Bouillon, junto con John Abbink, crearon la Comisión mixta de Brasil-Estados Unidos, también conocida como la misión Abbink. El objetivo era diagnosticar los principales problemas de la economía brasileña, con el empleo de recursos externos en el sector petrolero como principal recomendación.

El gobierno de Dutra también intervino en el Ministerio de Trabajo y en diversos sindicatos. El gobierno afirmó que en nombre de los intereses comunes, había que limitar la acción industrial y suspender por un año las elecciones sindicales, período durante el que también extinguió el mandato de los directores al cargo. La presidencia impulsó una intervención directa y discrecional en los sindicatos. La ley llegó a muchos sindicatos, sobre todo en 1947, cuando se inició un proceso de congelación de la actividad sindical que duró hasta las elecciones de 1950 (D'Araujo, 1992: 100).

La política económica de Dutra pasó por dos fases distintas: la primera liberal, con la que rompió con las formas anteriores de intervención en la economía. La administración no continuó con la política anterior y tampoco logró asegurar la riqueza pública acumulada. Las importaciones de bienes condujeron a un rápido agotamiento de las reservas de divisas del país. En lugar de invertir en maquinaria y en la modernización de

las industrias de base, el gobierno invirtió el dinero en bienes de consumo. Como resultado, en 1947 se inició una segunda fase según las directrices del Fondo Monetario Internacional (FMI): el FMI tomó el control de los cambios y el crucero (moneda brasileña) alcanzó niveles altos en comparación con el dólar estadounidense. Esta política desalentó las exportaciones, fomentando por otro lado la importación de equipos, maquinaria y otros bienes (con exclusión de los bienes de consumo), y favoreció la expansión del sector industrial brasileño.

La estrategia desarrollada por el gobierno incluyó el plan Salte, el que se contemplaban la salud, la alimentación, el transporte y la energía. Propuesto en 1947, tenía por objeto la gestión del gasto público y la inversión en sectores claves del país. Sin embargo, el proyecto solo empezó a contar con presupuesto en 1949, siendo olvidado en 1951.

Durante el gobierno de Dutra se inició la construcción de la central hidroeléctrica de Paulo Afonso, en el estado de Bahía, y de la autopista Presidente Dutra, que conecta las ciudades de Río de Janeiro a São Paulo, conocida como Vía Dutra. El gobierno también creó, en octubre de 1948, la Escuela Superior de Guerra (ESG) con el apoyo de los EE.UU. La administración de Eurico Gaspar Dutra gastó las reservas que Brasil acumuló durante la segunda guerra en bienes de consumo y no invirtió en infraestructura. El resultado fue una gran inflación y un alto índice de desempleo. Al finales de 1950, Brasil se encontraba inmerso en una gran deuda.

### 1.5 El segundo gobierno de Getúlio Vargas (1951-1954)



Al final del gobierno de Eurico Gaspar Dutra el país había vuelto a pensar en las futuras elecciones, movimientos espontáneos *queremistas* y *getulistas* fueron organizados y las multitudes se organizaron a lo largo de Brasil. Al principio no había liderazgo, pues la población brasileña clamaba por el retorno de Getúlio Vargas.

En 1950, el país estaba inmerso en una política elitista que dejó a gran parte de la población sin derecho al voto –los analfabetos no tenían derecho a voto – ellos representan 40% de los brasileños. El derecho a la ciudadanía era un privilegio de clase y la organización de los trabajadores permanecía muy controlado.

Getúlio Vargas llegó al poder a través del partido PTB, pero la campaña de 1950 tuvo características conciliadoras, pues el candidato intentó permanecer ajeno a las alianzas de partido. Vargas llega al poder de la mano de la gente, que lo vitoreaba –los votos eran para el candidato y no para el partido. Por lo tanto, Vargas impulsó una política prácticamente sin ninguna de las partes, tratando de mantener un gobierno de conciliación que incluyera a todos los partidos y tendencias.

Vargas creía que para el desarrollo de Brasil era importante incluir la cobertura de las leyes laborales el sector rural y restablecer el sector sindical. En su primer mandato Vargas estableció leyes laborales para el sector urbano que contemplaban ventajas como el salario mínimo, el seguro de accidentes y la seguridad social. Estas medidas eran vistas como la única manera de resolver los problemas sociales en Brasil y también las condiciones fundamentales para el desarrollo del país (D'Araujo, 1992: 97). Para el presidente, una de las principales maneras de luchar contra el comunismo era apoyar a las clases trabajadoras y restablecer la autonomía sindical. El aumento de la productividad nacional también fue visto como un criterio para activar la justicia social y reducir las luchas de clases. Aumentar la distribución general de los beneficios era una consecuencia del desarrollo económico. Vargas entendía que cuanto mayor era el esfuerzo individual, mayor era la riqueza social que se distribuiría para abastecer las necesidades de todos los brasileños (D'Araujo, 1992: 98).

Toda persona que trabaja, sea empresario o un simple trabajador está contribuyendo a elevar el nivel y aumentar el bienestar general de la población. La política laboral es contraria a la lucha de clases, ya que en la sociedad no hay clases, sino hombres con los mismos deberes y las mismas necesidades. (...) Para mejorar el nivel de vida del trabajador no es necesario empobrecer a nadie. Sólo elevar más y más los índices de producción, estimular la actividad y

darle al capital y al empleado la compensación justa. (Getúlio Vargas, 1951, citado en D'Araujo, 1992: 595)

En este sentido, los objetivos que se presentan como la asistencia social y los derechos de los trabajadores eran el desarrollismo, el nacionalismo y el populismo. El plan de acción incluye la mejora de las condiciones de vida de todos los brasileños, aumento del salario mínimo, la extensión al ámbito de la legislación social, el servicio a los pobres y la modernización de la asistencia social. El gobierno se ha convertido en paternalista y autoritario, pues le tocaba a la administración Vargas distribuir los beneficios de los ciudadanos. La autonomía individual y las soluciones privadas no eran ideales posibles ni deseables por la administración de ese gobierno.

El gobierno de Vargas tenía un carácter de desarrollador nacional, pues el presidente buscaba la modernización industrial. Existió un proyecto a largo plazo para acelerar el proceso de industrialización y modernización del sector primario. Vargas quería empezar a producir bienes de consumo duraderos, en lugar de gastar en bienes de consumo. Para llevar a cabo el objetivo del gobierno de promover una agricultura industrializada –donde la industrialización sea de base y la explotación de los recursos naturales sea en favor del capital nacional– el estado se convirtió en el gestor máximo de los intereses de la nación. Por lo tanto el poder público tuvo que enfrentar sus limitaciones y establecer funciones frente a la iniciativa privada (D'Araujo, 1992: 106). Había una preocupación por fundamentar la industria de base nacional, y librar así al país de la dependencia externa y de la exportación de solamente materia prima. Del mismo modo, Vargas afirmó que el Brasil tenía condiciones para explotar e industrializar el petróleo sin entregarlo a organizaciones extranjeras, argumento que le valió para crear la Petrobras.

No nos oponemos, como se está diciendo a la llegada de capitales extranjeros a Brasil. Al contrario, queremos que vengan. Contrarios somos, sí, a la entrega de los recursos naturales y de nuestras reservas al control de las empresas extranjeras en general al servicio del capital monopolista. Vamos a hablar claro: lo que es a la defensa nacional indispensable, que es el fundamento de nuestra soberanía, no puede ser entregado a los intereses extranjeros; debe ser explotada por los brasileños con organizaciones predominantemente brasileñas y, si es posible, con un alto porcentaje de la participación del Estado, evitando así la penetración, subrepticia, de los monopolios amenazadores. (Getúlio Vargas, 1951, citado en D'Araujo, 1992: 106)

Aun sin el apoyo partidario y con el perfil de una administración sin partidos, el presidente consigue aprobar importantes proyectos para el desarrollo del país, como la



creación de la Petrobras y del BNDE (Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social). Esto ocurre porque, a pesar de que Vargas tuviera que lidiar con una pesada oposición personal, partidos como la UDN no lograron constituir un obstáculo político, ni en la cámara de los diputados ni en el senado.



Igualmente la UDN presentó una fuerte oposición, en vista de que no les interesaba dialogar con el gobierno. La crítica en los dos primeros años de la administración Vargas, se dirigían a la reforma ministerial. Principalmente a la dirección del Ministerio del Trabajo, dirigido por Segada Viana, que no suplía las necesidades del sector. Debido al alto índice de insatisfacción con respecto a la clase política, Viana intentó dejar el cargo en enero de 1952. Sin embargo, permaneció al frente del ministerio hasta 1953, cuando João Goulart toma posesión de su cargo. El desacuerdo entre la administración del ministro de la hacienda, Horácio Lafer, con el presidente del Banco do Brasil, Ricardo Jafet, también motivaron la crítica de la oposición. Lafer defendía una política de contención de crédito, mientras que Jafet defendía el crédito fácil. El desajuste de la administración financiera originó una crisis en las clases productoras, principalmente en el estado de São Paulo, productor de café –gran reducto de la UDN.

La reforma ministerial de 1953 apuntaba la crisis que estaba a punto de surgir contra el gobierno. En medio de huelgas laborales, el presidente nombró a Joao Goulart ministro de trabajo. El nombramiento de Goulart simbolizó la aproximación de Vargas a los sindicatos. Por otro lado, mientras el gobierno cedía algunos ministerios a facciones más conservadoras, Vargas demostró que el interés no era coincidir con los sectores económicos y la política dominante, sino hacer un gobierno populista con mejor distribución de renta que elevara la calidad de vida de los trabajadores brasileños. El

gobierno utilizaba la imagen de las diferentes necesidades e intereses sociales, así como la propia imagen del presidente para ganar la aprobación de la población.

Las críticas y los temores en relación con los objetivos del gobierno se centran en varios puntos. La preocupación por el posible avance de las masas es visto como el mayor de los males, y para luchar contra esa tendencia la oposición ve dos soluciones contradictorias que, por imposiciones políticas e ideológicas de la situación, terminan por corresponderse. Se predica la necesidad de fortalecer los partidos políticos, incluso si para ello tiene que recurrir a medios extraordinarios, tales como un golpe de estado militar. Un régimen de excepción con el fortalecimiento de los partidos tradicionales sería la manera de detener el imparable avance del populismo de Vargas. (D'Araujo, 1992: 136)

La aproximación con los sindicatos también era vista por los miembros de la UDN como una afrenta a los valores democráticos impuestos desde 1945. Debido a la resistencia a una relación partidaria propiamente estipulada, el jefe de la UDN, Afonso Arinos, ve la reforma ministerial como una forma de fortalecer en el poder a la figura del presidente. De hecho la forma en la que Vargas distribuyó los ministerios no facilitaba a ningún partido una expresión política importante, lo que los imposibilitaba actuar políticamente en el congreso. La administración federal pretendía conciliar las partes para gobernar sin tener que corresponderse a ningún acuerdo partidario. Los partidos eran entendidos como una fuerza destructiva de la administración federal. Los partidos de antemano advirtieron el esfuerzo de Vargas por distorsionar y al mismo tiempo anular la eficacia de la actuación de los partidos.

Así, la UDN se pone la lucha contra el *getulismo* como su objetivo máximo. En la convención nacional de mayo de 1953, Afonso Arinos presenta al público las directrices del partido: 1) la oposición al gobierno federal; 2) la no participación en el gobierno; 3) la permanente participación en todas las medidas críticas que correspondan al bien público. (D'Araujo, 1992: 137). A partir de entonces, la UDN abandona la oposición cordial para empezar ataques directos al presidente de la república. Su meta es el aniquilamiento político de Getúlio Vargas, quien para ellos distorsionaba el sistema democrático. La oposición se une a los militares y fortalece la lucha contra Vargas. Frente a la debilidad de las oposiciones políticas, las Fuerzas Armadas se transforman en el principal agente con autoridad para oponerse al gobierno.

La oposición que estaba formada por la coalición de varios partidos (UDN, PL, PR, PDC {*Partido Democrata Cristão*}) intenta forzar la destitución del presidente mediante

la solicitud de Afonso Arinos al congreso. Toma como base una argumentación de orden político y personal contra Vargas: corrupción, connivencia con actos criminales e inmoralidad. La exoneración del presidente fue rechazada con una mayoría amplia de los votos. Tras el fallo de la deposición en el senado, la oposición solo veía tres opciones: 1)golpe de estado, 2)renuncia, 3)reforma de la constitución con base en el parlamentarismo. La UDN sabía que Vargas jamás renunciaría y la reforma parlamentaria ya había sido rechazada en 1952, así que la única salida era apoyar el golpe militar.

Los militares intentaron la deposición a través de golpe, pero este no fue necesario debido al atentado en la calle Toneleros. Gregorio Fortunato, el hombre de Vargas, organizó una emboscada para matar a Carlos Lacerda. El intento de asesinato se produjo a altas horas de la noche, cuando Carlos Lacerda llegaba a su edificio en la calle Toneleros en Copacabana, Río de Janeiro. Comenzó el tiroteo y el guardaespaldas de Lacerda, Mayor Rubens Vaz, fue alcanzado fatalmente. Lacerda recibió un disparo en el pie. Aunque Gregorio Fortunato asumió la responsabilidad del ataque, Carlos Lacerda culpó al presidente Getúlio Vargas.

El bombardeo de la calle Toneleros desató una crisis política y militar. Los opositores al gobierno exigieron la destitución del presidente. El veto final contra el presidente no venía del congreso, que no tenía una articulación propiamente formada contra el gobierno de Vargas. El veto surgía de las Fuerzas Armadas, que intentaban la destitución del presidente debido al perfil de administración populista. El 23 de agosto de 1954 tuvo lugar una reunión con los ministros militares en el Palacio del Catete, donde Vargas se vio obligado a renunciar al liderazgo del gobierno. Después de la reunión, Vargas entró en su habitación y se suicidó de un disparo en el corazón.

El suicidio del presidente hizo estallar una revuelta entre la población, que salió a las calles en todo el país, principalmente en la ciudad de Río de Janeiro. La población invadió y destruyó los periódicos que se habían opuesto al presidente muerto. Esto pilló desprevenidos a los opositores del gobierno, la UDN, que ahora estaba inmensa en una crisis de contención al *getulismo* que, aun sin su líder, estaba más fuerte que antes. Como consecuencia del suicidio, la UDN se convirtió en la enemiga de las instituciones

democráticas, además de perder su razón de ser: la lucha contra Getúlio Vargas. Ahora tendría que convivir con la creciente fuerza ideológica-política del *getulismo*.



Periódico Ultima Hora

### 1.6 Los años dorados de Brasil con Juscelino Kubitschek (1956-1961)

La candidatura de Juscelino Kubitschek (JK) asumió el objetivo de calmar los ánimos, que habían cambiado por completo después de la muerte de Getúlio Vargas. En nombre de la estabilidad política, Osvaldo Aranha y Tancredo Neves unieron los partidos PTB-PSD (Partido Laborista Brasileño - Partido Social Demócrata) y consiguieron investir a Juscelino Kubitschek en octubre de 1955, con João Goulart como vice-presidente.

El presidente Juscelino Kubitschek ascendió al poder en un momento de fuerte crisis debido al dramático fin de Getúlio Vargas. Eran periodos de inestabilidad política, consecuencia de la ampliación y politización de la participación popular y de los partidos en la política nacional. Mantener la estabilidad era fundamental para el plan del gobierno, que tenía la pretensión de conseguir el desarrollo de 50 años en cinco. La administración de JK estuvo marcada por la política desarrollo-nacionalista, con un Proyecto de Metas que incluyó cinco sectores básicos de la economía, y en el que energía, transporte e industria de base acaparaban el 93% de los recursos, y educación y alimentación se quedaban con lo restante. Para ejecutar el plan, fue necesario canalizar tanto capital público como privado.

El presidente supo percibir la importancia de las Fuerzas Armadas ante el equilibrio y la estabilidad nacional, así que las incluyó en las divisiones de los ministerios y constituyó

una política de estilo conciliatoria en cuanto a participación partidaria. La sociedad creía en el plan de desarrollo de JK. Para la burguesía industrial en desarrollo, el plan evitaba la intervención estatal en la economía. Los trabajadores, con una oferta de empleos al alza, veían la posibilidad de un futuro mejor. Los militares sabían que el progreso económico era indispensable para la defensa nacional. En el mercado externo, la alineación automática con los EE.UU. coincidía con el Proyecto de Metas, pues veían fundamental la asociación con el capital extranjero (Nolli, 2005: 03).

El crecimiento de las industrias de base alcanzó prácticamente el 100% entre 1956 y 1961. Para concentrar un plan de desarrollo de 50 años en cinco, JK creó una secretaria directamente subordinada a Presidencia de la República, llamada Consejo de Desarrollo, responsable de la coordinación y ejecución del programa. El Consejo tenía como secretario-ejecutivo al presidente del BNDE, y los otros integrantes eran los ministros, jefes de gabinetes civiles y militares, además del presidente del Bando do Brasil. El Consejo de Desarrollo constituía una administración paralela con autonomía y poder de decisión para viabilizar las obras. El proyecto contenía 30 objetivos. La construcción de Brasilia (el nuevo distrito federal) vendría después, siendo el objetivo número 31 (CPDOC, acceso 29.01.16).

Kubitschek cuando aún era gobernador del estado de Minas Gerais creó el barrio de la Pampullha. En ese periodo JK era conocido como el gobernador de las obras relámpagos –una referencia a la rapidez con la que realizaba las modernizaciones en la ciudad. En 1940 la federación creó el estado de Goiania (proyecto de Atílio Corrêa Lima), con la intención de popularizar el centro-oeste brasileño. Con el mismo objetivo nació el proyecto de la creación de Brasilia. El concepto de cambio del Distrito Federal ya estaba contemplado en la constitución republicana de 1891. El gobierno de Café Filho había creado una comisión de localización que a través de estudios con el arquitecto y urbanista Affonso Eduardo Reidy eligió la localidad donde debería ser instalada la nueva capital federal. La discusión sobre la nueva capital, en las tierras centrales de Brasil, estaba ya en marcha en las constituciones del 34 y del 46, en las que se mencionaba el cambio del distrito federal. Así que la creación de Brasilia, presente en el inconsciente de la sociedad, fue activada por JK, que contrató al arquitecto Oscar Niemeyer para realizar la obra.

El desarrollo propuesto por JK estaba dirigido a la industrialización del país, hecho que disgustó a muchos agricultores. Especialmente a los caficultores, que formaban parte de la UDN. Nombres importantes de la futura política brasileña pertenecían a la UDN en esa época, tales como José Sarney, Afonso Arinos, Aureliano Chaves, José Aparecido, Antonio Carlos Magalhães, Sandra Cavalcanti y Amaral Neto. También los orígenes políticos del futuro presidente Fernando Collor de Mello se hallaban en el partido. JK consiguió superar las innumerables dificultades con diálogo, negociación y a veces autoritarismo. Las negociaciones tuvieron lugar principalmente con la clase obrera, cuando se enfrentó a las huelgas en el área de Rio de Janeiro y São Paulo. Ya el autoritarismo estuvo presente en el episodio de la “marcha de la producción”. Los agricultores del norte del estado de Paraná y del oeste del estado de São Paulo, organizaron la “marcha de la producción”, para reivindicar los intereses de los agricultores frente al gobierno. Ellos intentaron demostrar que el plan de desarrollo de JK no incluía la agricultura. Los integrantes de la “marcha” no se colocaban en el lado opuesto al sistema vigente, así que JK los encaró como “enemigos inconscientes” que simplemente se posicionaban en contra de las medidas adoptadas por el gobierno. El problema fue que esa “marcha” trajo inestabilidad cuando el gobierno necesitaba credibilidad para continuar con el proyecto de desarrollo nacional. En ese momento JK demostró su autoritarismo al reprimir la rebelión con la ayuda del Ministro de la Guerra, el general Henrique Teixeira Lott.

La “Marcha del Progreso” fue una consecuencia de la fuerte crisis económica que comprometía el Proyecto de Metas como un todo. En la mitad del gobierno JK hubo un aumento de la deuda nacional, consecuencia de la queda del valor del café y de la bajada de la recetas de las exportaciones. Como resultado, la inflación se disparó y el país perdió crédito internacional. Las presiones venían de todos lados: en el mercado interno el gobierno se enfrentaba a las presiones y críticas de los sindicatos laborales, la oposición de la UDN y los caficultores, que lanzaban pesados ataques a la administración de JK. El capital extranjero solo continuaría invirtiendo en el país si la administración desarrollaba una medida de austeridad fiscal que imposibilitaría el Proyecto de Metas. El control de la situación se dio a través de la represión a movimientos populares y amenazas (Nolli, 2005: 03).

Los caficultores no aprobaban la política económica, y solo en 1958 los trabajadores celebraron 29 grandes huelgas. El aumento de los gastos del gobierno, consecuencia de los objetivos planificados, con la construcción de Brasilia, la concesión de aumentos de sueldos y la ampliación de líneas de crédito del Banco de Brasil, juntamente con una fuerte depresión en el mercado interno de productos de exportación brasileña, resultaron en una gran inflación –solo en la ciudad de Rio de Janeiro durante el primer trimestre de 1958 el costo de vida aumentó un 10%. El sector público estaba sumergido en la deuda.

A pesar de la toma de poder en un momento de inmensa crisis política, Kubitschek mantuvo un gobierno políticamente estable. JK consiguió combinar desarrollo económico con democracia. Desde la campaña electoral hasta el fin de la administración el presidente defendió la libertad de expresión, lo que le convirtió en el jefe de estado con mayor perfil democrático del período. También por ser el único, en 40 años, que consiguió concluir el mandato en los plazos estipulados por la constitución.

La gloria de mi gobierno ha sido mantener el régimen democrático *malgré tout*, a pesar de todos los intentos de expulsarme. En 40 años de vida republicana fue el único gobierno civil que comenzó y terminó en el día establecido por la Constitución. Este es uno de los más importantes títulos para mí. Yo sé lo que eso significó en términos de esfuerzo continuo y vigilancia constant (Juscelino Kubitschek, en una entrevista concedida a Maria Victoria Benevides, Río de Janeiro, abril de 1974).

La administración de Kubitschek consistió en un marco de desarrollo-nacionalista. Él creó la imagen de una administración nacional asociada al gran emprendedor de la modernización en la economía brasileña. Al finales de 1960, Brasil crecía un 8,2% al año. Pero ese desarrollo también creó una fuerte crisis económica, con índices inflacionarios muy altos, del 23% anual, y una deuda que se cobraría en los gobiernos siguientes.

### **1.7 Jânio Quadros (1960-1961)**

Jânio Quadros escaló de suplente de concejal de la ciudad de São Paulo (SP) (1947) a alcalde de la ciudad de SP (1953-1955) y luego gobernador del estado de São Paulo (1955-1959) y presidente de la coalición PTN-PDC-UDN-PR-PL. En ese momento los candidatos a presidente y vicepresidente competían y recibían los votos por separado. Así se puso en marcha la campaña de Jânio Quadros y João Goulart, popularmente conocida como la coalición Jan-Jan. Ambos candidatos tuvieron un gran apoyo sindical

y laboral que defendía la fusión, al tiempo que ambos eran parte de alianzas de oposición. La coalición Jan-Jan salió victoriosa, pero dio lugar a una crisis política. Nada más tomar el poder, Jânio Quadros rompió con João Goulart y lo acusó de corrupto junto con Juscelino Kubitschek.

JK dejó el cargo con un alto índice de inflación, denuncias de corrupción y un alto nivel de deuda externa. La política exterior dirigía la política interna del país. El nuevo presidente Jânio Quadros, como promesa de campaña, se comprometió a sanear las finanzas públicas y congelar los salarios para frenar la inflación, además de controlar la administración federal con medidas moralizantes, tales como castigar a los políticos corruptos, reducir la deuda y la dependencia extranjera y comprometerse a asumir una nueva política exterior llamada "independiente".

Al iniciar la administración Quadros tenía el gran trabajo de poner en práctica todas las promesas de moralización administrativa y de reformas socio-económicas hechas durante la campaña electoral. El congreso era contrario a los intereses del presidente, pues la mayoría estaba formada por los principales partidos de la oposición –PSD (Partido Social Demócrata), PTB (Partido Laborista Brasileño) y PSP (Partido Progresista Social)–, en un 64,1% y 58,6% de los escaños en Cámara y el Senado, respectivamente (Loreiro, 2009: 189). Ante esa coyuntura el presidente se vio obligado a negociar con la oposición para llevar a cabo su plan de gobierno.

Nada más asumir el control del país en el día 31 de enero de 1961, Quadros habló en un programa de la radio nacional, *Hora do Brasil*, sobre su oposición a la administración de Juscelino Kubitschek, además de presentar “la terrible situación financiera del país,” y criticar la "crisis moral, administrativa, política y social" en el poder (Loreiro, 2009: 188). El discurso causó inestabilidad en el congreso, pues los partidos PSD y PTB, fuertemente ligados a Kubitschek se ofendieron con las acusaciones. La oposición también entendió las palabras del presidente como un amenaza al congreso, vistas las medidas de castigo que Quadros divulgó.

La crisis empeora cuando el presidente tardó muchísimo en elegir a un líder en el parlamento y no adoptó una posición cuando la UDN eligió para la investidura oficial a Pedro Aleixo (UDN-MG) y Seixas Dória (UDN-SE) como líder y segundo del



gobierno. La investidura oficial se llevaría a cabo solo dos meses después del nombramiento, y entonces el presidente se opuso a legitimidad de los supuestos líderes. Ese episodio creó incomodidad entre la UDN y el presidente. Como consecuencia del malestar causado por la presidencia, los parlamentares pararon el congreso, el cual fue encarada por Jânio Quadros como “la necesidad justificable del pueblo de hablar por sí mismo en los momentos en que el presidente no tuvo éxito en su intento legislativo”. (Loreiro, 2009: 192).

En las semanas siguientes a la declaración Quadros decretó medidas con el propósito de facilitar el dialogo entre ayuntamientos, estados, y gobierno federal, y así disminuir el papel del congreso como mediador tradicional entre ayuntamientos y gobierno federal. El hecho fue interpretado como una posible medida de golpe, y el malestar se generalizó. La oposición reaccionó utilizando el discurso de la pose con el intento de fortalecer el congreso.

Otra crisis contra el presidente surgió con el nombre de “la crisis de la carta,” en mayo de 1961. En esta, la actitud de Jânio Quadros para con João Goulart, vice-presidente y presidente del congreso nacional, era interpretada como metáfora de la intención del ejecutivo de minar la legitimidad del legislativo mediante el pueblo, en vista de que Goulart era el presidente de la institución.

En cuanto al episodio de la devolución de la carta en sí, la mayoría de los parlamentarios eran contrarios a la actitud del Presidente, considerándola irrespetuosa. Almino Afonso (PTB-AM), por ejemplo, dijo que había, por parte del presidente, una compostura inapropiada para el cargo. Asimismo, afirmó que los resultados de las investigaciones no presentaban claramente ni los crímenes que quizá Goulart había cometido, ni mucho menos la evidencia de tales actos. Pinheiro Chagas, a su vez, calificó el episodio como un "acto de suma grosería" y ratificó la solidaridad del PSD al vicepresidente. (Loureiro, 2009: 195)

Las acciones del presidente ahora eran vistas como autoritarismo del ejecutivo. Jânio Quadros no tenía ningún apoyo en el Congreso y, para empeorar las cosas, rompió con la UDN (Unión Democrática Nacional). La confusa política exterior hizo a Quadros conceder a Ernesto Che Guevara<sup>17</sup>, en el 19 de agosto de 1961, la Gran Cruz de la Orden Nacional del Cruz del Sur<sup>18</sup>. Como resultado, Jânio Quadros se dio a conocer con

---

<sup>17</sup> Revolucionario argentino que fue uno de los líderes de la revolución cubana con Fidel Castro.

<sup>18</sup> Southern Cross Nacional de orden es una distinción que el presidente de Brasil concede a personalidades extranjeras. Fue creada como la Imperial Orden de la Cruz del Sur el 1 de diciembre de 1822 por Don Pedro I, menos de tres meses después de la independencia, como un símbolo del poder imperial. El premio fue abolido con la

la imagen de un político contradictorio, oportunista e ideológicamente ambiguo. Después de siete meses en el cargo Quadros renunció. Algunos historiadores relatan que la dimisión fue un intento de autogolpe para salir del aislamiento político que sufría. El presidente creía que con la renuncia la población saldría a las calles pidiendo su regreso al poder, y que el vicepresidente no se haría cargo de la presidencia, pues sería vetada por los militares. El pueblo no salió pidiendo su regreso, pero los militares intentaron vetar a João Goulart en su intento de asumir la presidencia. Entre el 25 de agosto y el 7 de septiembre el país estuvo gobernado por los ministros de Jânio Quadros: Odílio Denys, Silvio Diablos y Grum Moss. Estos políticos, apoyados por la UDN, trataron de impedir la posesión de João Goulart (Napolitano, 2014: 31). Abajo la carta de renuncia de Jânio Quadros.

Fui vencido por la resistencia, y por lo tanto salgo del gobierno. Por siete meses hice mi deber. Vengo trabajando, día y noche, sin descanso y sin rencores. Pero flaquearon mis esfuerzos para liderar esta nación, en el camino de su verdadera liberación política y económica, la única que permitiría el progreso efectivo y la justicia social, al que tiene derecho el pueblo generoso.

He deseado un Brasil para los brasileños, confrontando, en este sueño, la corrupción, la mentira y la cobardía que subordinan los intereses generales de los apetitos y ambiciones de grupos o individuos, incluyendo desde el extranjero. Terribles fuerzas se levantan contra mí, y me persiguen o difaman, incluso con la excusa de la colaboración. Si permanezco, no mantendría la confianza y la tranquilidad, ahora rotos, e indispensables para el ejercicio de mi autoridad. (...) Llego a la conclusión, por lo tanto, con mis pensamientos en nuestro pueblo, los estudiantes y los trabajadores, en la gran familia de este país, de que debo cerrar esta página de mi vida y de la vida nacional. No me faltará el coraje de la renuncia.

Os dejo con un agradecimiento y una apelación. La gratitud es para los que, conmigo, lucharon y me apoyaron dentro y fuera del gobierno, y de una manera especial a las Fuerzas Armadas, cuya conducta ejemplar, en todo momento, acompañó a esta oportunidad.

La apelación es al sentido de orden, la reconciliación, el respeto y la estima de cada uno de mis compatriotas para todos; y de todos para cada uno.

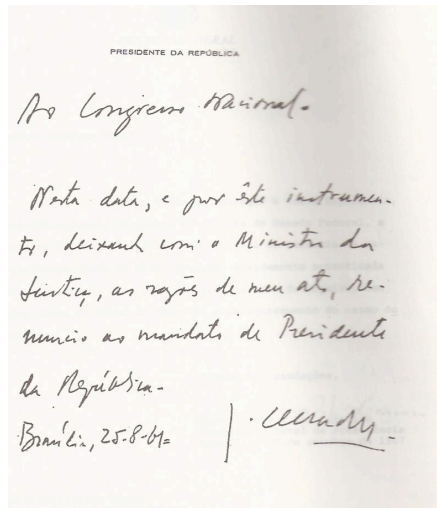
Solo así seremos dignos de este país y del mundo.

Solo así seremos dignos de nuestra herencia y nuestra predestinación cristiana.

Vuelvo ahora a mi trabajo de abogado y profesor.

Trabajamos todos. Hay muchas maneras de servir a nuestro país.

Brasilia, 08/25/61. Jânio Quadros (Carta de renuncia del presidente Jânio Quadros, Auro Moura Andrade, 1985.)



**Carta Renuncia Jânio Quadros**

### **1.8 El gobierno de João Goulart (1961-1964)**

João Goulart fue ministro de Getúlio Vargas. Durante el tiempo que estuvo en la dirección del Ministerio de Trabajo cambió el modelo de funcionamiento del Estado ante los sindicatos y trató de construir un espacio eficaz para intervenir en los conflictos entre trabajador y capital través del ministerio. Así pues, los miembros de los sindicatos enviaban a las asambleas directrices sobre problemas reales del sector. Cuando aún ocupaba su cargo de ministro, prometió un aumento sustancial en el salario mínimo, acto que desagradó a la derecha elitista y a los militares. Según ellos, el incremento salarial dejaba al soldado de rango inferior con casi igual remuneración que un oficial superior –en opinión de los coroneles, una aberración. Bajo la presión de los militares, Getúlio Vargas depuso a Goulart del ministerio, pero Goulart ya había sido identificado por la derecha como un populista que debería ser combatido.

João Goulart era el favorito de Getúlio Vargas, y Vargas le entregó la "Carta Testamento," escrita en el momento del suicidio del presidente en 1954. La carta contenía instrucciones para crear un país más justo y libre.

De este legado nació un proyecto para el país, algo parecido a una corte nacionalista con perfil socialdemócrata, genérico e innovador con la base en: los intereses de la economía nacional; mejora de las condiciones materiales de vida de los trabajadores a través de aumentos salariales y una legislación proteccionista; la reforma agraria, el reconocimiento del derecho a la ciudadanía de los trabajadores y su legitimidad como actores sociales y políticos. (Napolitano, 2014: 27)

La agenda ideológica y demagógica también resultó en una mayor participación del PTB (Partido Laborista Brasileño) en la Cámara de Diputados. João Goulart, conocido como Jango, cuando aún era vicepresidente de Jânio Quadros, y estaba en viaje por la China, recibió la noticia de que Quadros había renunciado a la presidencia. Regresó a Brasil a través de Nueva York, Panamá, Lima, Buenos Aires y Montevideo, a fin de permitir que los políticos se organizaran contra la crisis, y por lo tanto ser capaz de asumir la presidencia. Entró en Brasil por Porto Alegre (RS) el 1 de septiembre de 1961.

Los militares y los políticos querían dar un golpe directo y no dejar que Jango asumiera el cargo de presidente. Leonel Brizola, (cuñado y correligionario de João Goulart, además de gobernador de Río Grande do Sul), confirmó su disposición a la resistencia y a la democracia. De acuerdo con la descripción del manifiesto del mariscal Henrique Teixeira Lott, las fuerzas armadas estaban divididas. El mariscal asumió el apoyo al vicepresidente y a la defensa de la Constitución. Una acción que llevó a Lott a prisión por orden del Ministro de Guerra, Odílio Denys.

La junta militar había declarado informalmente el estado de emergencia, que sería roto después de que Brizola tomara el mando de las instalaciones de radio Guaíba de Porto Alegre (la radio hacía campaña en apoyo de la Constitución). Cerca de 150 estaciones comenzaron a transmitir, en onda corta, discursos en defensa de la democracia. La población del Río Grande do Sul (RS) recurrió a las armas para defender al gobierno con el apoyo del Tercer Ejército. En medio de este clima, la posibilidad de una guerra civil era real, con movimientos de tropas entre São Paulo y Río Grande do Sul. El gobernador de Goiás, Mauro Borges, se unió a la resistencia en apoyo a João Goulart. Incluso la prensa estaba a favor de la toma de posesión del vicepresidente, así como la Orden de los Abogados (OAB), la Conferencia Nacional de Obispos de Brasil (CNBB) y la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), todos ellos a favor de la legalidad.

Los legisladores votaron a favor de la posesión del vicepresidente con 299 votos a favor y 14 votos en contra. En el 07 de septiembre 1961, João Goulart asumió la presidencia. La administración de Jango cometió numerosos errores, estuvo marcada por la alta inflación y los conflictos entre sindicalistas e industriales empresariados. La crisis en el gobierno avanzaba en el ejército y en la política.

En 1961, dado que el intento de detener la toma de posesión de Jango no había funcionado, la derecha elitista implantó el parlamentarismo en el país –en un episodio conocido como "golpe blanco". Así pues, a pesar de la toma de posesión del cargo, el nuevo presidente no podía gobernar. De acuerdo con las leyes parlamentarias, el jefe de Estado no podía disolver el congreso ni tampoco convocar nuevas elecciones.

En 1962, la crisis política se extendía a los estados y ayuntamientos. Los principales líderes civiles y militares no creían en el sistema, mientras que los principales integrantes del PSD y facciones de la UDN retiraron su apoyo. Los opositores de Jango todavía conspiraban para derrocar al presidente.

Tancredo Neves, primer ministro, propuso un programa de reforma "gradual y moderada" sin señalar a los compromisos y plazos delimitados. Pero los campesinos reivindicaban la reforma agraria:

En el Primer Congreso Nacional de Agricultores y Trabajadores Rurales, (...), el movimiento a favor de la reforma agraria, denunció medidas paliativas, requiriendo: una transformación radical de la estructura agraria, la expropiación de latifundios improductivos, la aplicación del impuesto progresivo, la distribución gratuita de tierras públicas, la legalización de la situación de ocupantes ilegales, el desarrollo de una política agrícola con estímulos al pequeño propietario y legislación social para los trabajadores rurales. (Napolitano, 2014: 76)

Desacreditado y con el fin de celebrar las elecciones previstas para octubre, Tancredo Neves renunció en julio de 1962.

El 6 de enero de 1963, un referéndum marcó el regreso del presidencialismo. Este fue sin duda una victoria para la izquierda, socialista y comunista que nunca aceptó la forma de gobierno parlamentario. Ahora Jango era libre para gobernar.

A principios de este año, Brizola lanzó el Frente Popular de Movilización (FMP), que estaba formado por una parte del Comando General de Trabajadores (CGT), la Acción Popular (grupo revolucionario de origen católico), el Partido Revolucionario de los Trabajadores (POR-T, trotskista), los sectores de la liga campesina, la izquierda del PCB, miembros de la PSB, sargentos y los grupos de marineros. La FMP había enarbolado la bandera del pro-reformismo y era vista como radical, un grupo de presión sobre el presidente.

El gobierno de Jango perdió dos grandes batallas: la aprobación de la reforma agraria y el control de la inflación con la reanudación del crecimiento económico. La reforma agraria al principio fue bien vista por los diputados, pero el pago en títulos de deuda no fue aceptado por el Congreso. Los legisladores defendieron el artículo 141 de la Constitución del 46, lo que requería el pago en efectivo de las tierras expropiadas. La cantidad a pagar por las expropiaciones también había generado un impasse. En abril de 1963, la UDN vetó la reforma agraria a través de un cambio constitucional. Todas las otras propuestas del proyecto de reforma agraria fueron vetadas por la cámara.

Para mantener la inflación el gobierno trató de poner en marcha el Plan Trienal, elaborado por el economista José Furtado. La primera fase del plan se consagraba al control de la inflación y la reanudación del control de las finanzas públicas. Las acciones consistían en la moderación salarial, la restricción de crédito y los recortes de gastos del gobierno. Así, habría una continuación del desarrollo a partir de las reformas estructurales: administrativa, fiscal, bancario y de la tierra. Con estas medidas, el resultado sería un gobierno con menos gasto y más eficiente, los impuestos se integrarían y crecerían de forma progresiva y la agricultura sería más productiva. El problema fue que el gobierno no consiguió apoyo para poner el Plan Trienal en práctica. Los sindicatos recabaron apoyos al presidente Jango, pero este tenía a varios grupos en contra: la Confederación Nacional de Trabajadores de Instituciones de Crédito (Contec), la Confederación Nacional de Trabajadores de la Industria (CNTI) y la Confederación Nacional de Trabajadores del Transporte Marítimo, Fluvial y Aéreo (CNTTMFA). La comunidad empresarial y el comercio de las confederaciones estaban en contra de los controles de precios, y consideraban las acciones del Estado ofensivas. (Napolitano, 2014: 83) Como consecuencia de la ofensiva contra el Plan Trienal el gobierno cedió a la presión: liberó el crédito y aumentó el sueldo de los empleados, acciones que resultaron en una inflación exponencial y una recesión que dejó a la economía fuera de control.

La prensa brasileña, tradicionalmente vinculada a la línea liberal-conservador, acusó a Jango de ser una amenaza para la estabilidad política y social. Con el discurso formado por el anticomunismo de la Guerra Fría, se señalaron a las reformas de base como excusa para subvertir el orden social, que amenazaban la propiedad y la economía de

mercado. La prensa ayudó a los militares a preparar el golpe de Estado de 1964. Sin embargo, la opinión de la prensa no era la misma que la opinión de la sociedad, que según la investigación de Ibope<sup>19</sup> de marzo 1964:

Goulart contaba con una amplia aprobación de la opinión pública de las grandes ciudades de Brasil, con un 45% de la población que evaluaba la gestión del gobierno como “muy buena” y “buena” y un 49% de intención de voto en 1965. Solo el 16% de los encuestados dijeron que la gestión del gobierno era “mala” o “muy mala” y el 59% estaban a favor de las reformas anunciadas en la manifestación del 13 de marzo. (Napolitano, 2014: 98)

Jango no era de izquierdas, pero para asumir la presidencia gozó del apoyo de la clase obrera, por tanto comprometiéndose con los sindicatos y los sectores de izquierda. El sector exigía la reforma agraria y acciones para la implementación de una política económica nacionalista y antiimperialista –las reformas básicas. La política de derechas suponía la oposición a Jango y a las reformas. El gobierno de Jango estuvo marcado por una fuerte actividad en la jurisdicción general de trabajadores, estudiantes universitarios y los intelectuales de izquierda, así como por una oposición de la derecha y sus fuertes aliados, tales como los militares y el gobierno de Estados Unidos.

### **1.9 Dictadura Militar (1964-1985)**

El Brasil de comienzos del siglo XX tenía un perfil político golpista. Vargas había llegado al poder en 1930 mediante un golpe de estado civil, y había logrado mantenerse en él mediante otro golpe de estado civil y militar, en 1937. Fue depuesto en 1945 por los militares. Estos acontecimientos y la historia completa, descritos anteriormente, muestran cómo los militares se integraban en la política brasileña.

El golpe militar se llevó a cabo por una confluencia de factores, que llevaron a este resultado la política brasileña en 1964. El comienzo de la conspiración militar tuvo lugar durante la investidura de Getúlio Vargas en 1950. El entonces Jefe de Estado había sido depuesto por el gobierno militar en 1945. Cuando el depuesto presidente decidió postularse para un segundo mandato, el sector militar que había apoyado su derrocamiento y el líder civil de la UDN, Carlos Lacerda, consideraron esta candidatura

---

<sup>19</sup> El IBOPE es la mayor empresa privada de investigación en América Latina y la 13ª más grande del mundo.

una afrenta a la democracia. Lacerda proclamó a los brasileños: “el Sr. Vargas no es elegible. Como candidato no puede ser elegido. Si es elegido, vamos a hacer una revolución para derrocarlo”. Con la victoria de Vargas para la presidencia en 1950, la UDN y los militares comenzaron una campaña para derrocar a su gobierno. A finales de 1954 se prepararon para deponer al presidente, quien se suicidó.

El sucesor del presidente Juscelino Kubitschek, apadrinado de Vargas, también sufrió una feroz oposición. Con la complacencia del vicepresidente de Vargas, Café Filho, que había tomado el control del país después del suicidio, los conspiradores militares y Carlos Lacerda trataron de impedir que JK asumiese la presidencia. Sin embargo, fracasaron y el general Henrique Lott, entonces ministro de la Guerra, se rebeló contra la conspiración golpista –derrocó a Café Filho y entregó el gobierno al presidente del Senado Federal. Así, Juscelino Kubitschek pudo tomar posesión del gobierno federal. A pesar de la feroz oposición, el presidente democráticamente elegido pudo completar su mandato.

Después de la presidencia de cuatro años de JK, Jânio Quadros fue elegido democráticamente y tomó posesión del cargo en 1960. En un intento de autogolpe, renunció a su cargo en 1961. A través de golpe de la oposición del *getulismo*, los *lacerdistas*, militares y anti-comunistas intentaron evitar la toma de posesión del vicepresidente João Goulart. El golpe fracasó de nuevo, pero evidenció la fuerte influencia del ejército en la política brasileña y sus intentos de tomar el poder.

### **1.9.1 La situación política antes del golpe**

Junto con toda la crisis política que afectaba a Brasil, en América Central se llevaba a cabo la revolución cubana de 1959. Fidel Castro inicialmente impulsó un movimiento que solo contemplaba el derrocamiento de Fulgencio Batista, y por tanto recibió financiamiento de las empresas estadounidenses. En un primer momento, Estados Unidos dio la bienvenida a la revolución cubana, pues creía que podría obtener beneficios. Pero los revolucionarios cubanos creían que EE.UU. quería convertir a Cuba en una zona de prostitución, ya que muchos estadounidenses viajaban a los casinos del país. Cuando Fidel Castro tomó el poder, cerró todos los casinos, áreas de prostitución y



estableció el control sobre las industrias del país –prácticamente todas de los Estados Unidos. Como resultado, EE.UU. canceló la compra de azúcar y tabaco cubanos –la principal fuente de recursos de la isla. Como represalia, Fidel Castro se acercó a la Unión Soviética, que empezó a exportar productos agrícolas y ofrecer ayuda tecnológica y económica.

Con la victoria de la revolución cubana, muchos países de América Latina intentaron seguir la misma suerte. Fuerzas revolucionarias comenzaron a surgir, como las FARC en Colombia y Montoneros en Argentina. En Brasil lo hizo la Liga de Campesinos, dirigida por Francisco Julião. La organización tomó el discurso de la reforma agraria como el más importante. A pesar de comenzar en Pernambuco, la Liga logró rápidamente visibilidad nacional, recibiendo el apoyo de intelectuales y personas del mundo académico. Surgió también en aquel momento el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes, que se adhirió a los ideales de la Liga y difundió los principios de la Liga a través de obras teatrales, series de películas y documentales. La Liga, junto con otros grupos revolucionarios en América Latina, recibió dinero cubano.

La posibilidad de que otros países de América se convirtieran en comunistas asustaba a Estados Unidos, principalmente en un país del tamaño de Brasil. Así pues, la CIA comenzó a introducir centros de la agencia en toda América Latina para evitar que el comunismo se propagase. En Brasil las organizaciones como el Instituto de Investigación y Estudios Sociales (IPES) y el Instituto Brasileño de Acción Democrática (IBAD) fueron financiados por la organización norteamericana (Napolitano, 2014: 102). IPES fue fundada a principios del 1962, por el general Golbery do Couto e Silva. La organización tenía la intención de formar una nueva élite política orientada a una modernización conservadora y capitalista. El discurso era anti-gubernamental y anti-reformista. El IBAD también se situaba ideológicamente contra el comunismo y el reformismo. En 1962 trabajó intensamente en la campaña electoral para detener el avance de la izquierda. Con el crecimiento del PTB, el IBAD articuló una estrategia contra el gobierno y apoyó el golpe militar. En esta se integraban los grandes empresarios, la clase media, los sindicalistas y los líderes militares anticomunistas y conservadores.

El crecimiento de la Liga de Campesinos asustaba a los estadounidenses, que venían mirando hacia Brasil desde 1959. Con el aumento de la pobreza en el noreste del país y por lo tanto la posibilidad de su adhesión al comunismo, los EE.UU. enviaron a Brasil entre 1961 y 1964 un promedio anual de cinco a siete mil voluntarios estadounidenses de los Cuerpos de Paz y los espías de la CIA (Napolitano, 2014: 124). El crecimiento del PCB (Partido Comunista de Brasil) también asombró a Washington, que vivía la crisis de los misiles en Cuba. En la conferencia de Punta del Este, en 1962, el gobierno brasileño, bajo el mando de João Goulart, defendió la independencia de Cuba y se posicionó en contra de la invasión de la isla en el contexto de la crisis de los misiles.

Años antes, en 1959, Leonel Brizola, como gobernador de Rio Grande do Sul, expropió la Bond and Share (subsidiaria de la empresa eléctrica Amforp - Foreign & American Power). Además de presionar a la International Telephone and Telegraph (ITT) para invertir más en la expansión de las redes telefónicas. El gobierno de Estados Unidos no aprobó unas medidas que causaron numerosas pérdidas económicas para ambas compañías.

EE.UU. trabajó sistemáticamente contra Jango para financiar y apoyar a los opositores del gobierno, como Adhemar de Barros y Carlos Lacerda. Después del asesinato de Kennedy, con Lyndon Johnson en el poder, EE.UU. apoyó abiertamente el golpe militar –proporcionando suministro de armas y soporte logístico. El embajador estadounidense Lincoln Gordon, mientras se aliaba con los militares, informaba de que Jango iba a llevar a cabo un golpe y a cerrar el Congreso con el apoyo de la izquierda. Ese posible golpe podría ser un desastre en la lucha anti-comunista y, por lo tanto, debía ser impedido. El gobierno de Jango estuvo apoyado por los políticos de extrema izquierda, como el grupo de Leonel Brizola y los comunistas. Así que Gordon sugirió a Estados Unidos criticar públicamente al gobierno de Jango y continuar, en secreto, con el apoyo a la revolución militar. El plan para el derrocamiento de Jango estaba elaborado, y los conspiradores, a los que EE.UU. apoyaba, estaban dispuestos a pasar a la acción. Según Napolitano (2014: 131): “La acción sería de Brasil, y el apoyo político y diplomático estaría a cargo de los Estados Unidos”.

En el día 31 de marzo de 1964, el general Olímpio Mourão se apresuró y decidió organizar una marcha de Minas Gerais a Río de Janeiro con el fin de deponer al

presidente y comenzar el golpe. Con el discurso de salvar Brasil del comunismo y la sublevación, Mourão conquistó el apoyo del gobernador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, quien facilitó apoyo a la acción. Costa y Silva crearon el Mando Supremo de la Revolución y Carlos Lacerda, gran líder civil de la conspiración, liberó a sus seguidores para presionar a la izquierda en el Palacio da Guanabara.

Teniendo en cuenta las acciones sobre el golpe, la izquierda gubernamental no sabía cómo reaccionar y detener la revolución. Jango decidió negociar con los golpistas, pero entonces ya no era posible la negociación y la única salida era una guerra civil. El presidente había sido advertido de que EE.UU. estaba dispuesto a reconocer el "gobierno provisional," y a intervenir militarmente en favor del golpe de estado. En el día 1 de abril Jango vuela a Río Grande do Sul, refugio seguro, para pensar en una solución política.

Los militares declararon el estado "vacante" de la presidencia de la república, y Ramieri Mazzini, presidente de la Cámara de Diputados, asumió el cargo. En Río de Janeiro la población fue a las calles para celebrar la victoria contra el comunismo y la sublevación. Todos creían que con el fin del gobierno de João Goulart la revolución comunista quedaba anulada, y que luego el ejército devolvería el gobierno a la población, restaurando así la democracia. No sabían que el fin del gobierno Jango fue también el fin de la democracia que todo el mundo creía estar defendiendo. Con el apoyo de los EE.UU., de la prensa y del propio pueblo, los militares pusieron en marcha la dictadura que duró 21 años en Brasil.



Periódico Folha de São Paulo

### **1.9.2 los primeros cuatro años de la dictadura militar**

Al principio, el golpe fue cívico-militar. Los civiles de la derecha creían que los militares no tardarían en entregar el poder al pueblo, con un entorno político "saneado" –sin, comunistas, radicales ni izquierdistas populistas. La derecha brasileña era elitista y autoritaria, nunca aceptó el voto popular, el nacionalismo económico, la agenda distributiva, la presencia de movimientos sociales y de los trabajadores. Para los militantes de esa derecha, estas acciones respondían al populismo y la sublevación. Todavía no sabían de las intenciones reales de las Fuerzas Armadas. El golpe militar fue contra el régimen populista, contra la formación de la élite y en contra de un proyecto social. Gran parte de los golpistas no sabían lo que estaba por venir, pero las Fuerzas Armadas, el Colegio Nacional de Guerra, y el IPES ya habían programado un esbozo del régimen que estaban a punto de instituir (Napolitano, 2014: 142).

Humberto de Alencar Castelo Branco (1964 -1967) fue elegido por el Congreso Nacional, con 361 votos a favor y 72 abstenciones, el 11 de abril de 1964. El comandante de la nueva nación tenía objetivos estratégicos claros, una política orientada a la acumulación de capital que exigía acciones autocráticas a largo plazo (Napolitano, 2014: 139). Tras la toma de posesión, Castelo Branco depuso de los cargos a líderes civiles y militares en consonancia con las reformas populares y el gobierno depuesto. La idea era aniquilar las facciones políticas que se habían adherido al reformismo, interrumpir las fuerzas de izquierda y reprimir los movimientos sociales.

Con la intención de combatir la corrupción y la subversión, controlar la población y consolidar el poder militar sin anular la Constitución, se promulgaron los Actos Institucionales. Estos convirtieron a Castelo Branco en el verdadero constructor del régimen militar autoritario. Los Actos Institucionales se constituían como reglas y decretos publicados por los Comandantes en Jefe del Ejército, la Fuerza Armada y Aérea o el Presidente, con el apoyo del Consejo de Seguridad Nacional. Durante los años 1964-1969 se promulgaron 17 Actos Institucionales, que estuvieron en vigor hasta el final de la dictadura.

El primer acto institucional se publicó el 9 de abril de 1964 por la Junta Militar. Con 11 artículos, la AI-1 cedió al gobierno militar el poder de cambiar la Constitución, revocar leyes legislativas, suspender derechos políticos durante diez años, y despedir, poner a disposición el cargo o jubilar obligatoriamente a cualquier persona que atentase contra la seguridad del país y la integridad de la administración pública. Con el apoyo del AI-1 el nuevo régimen dio caza a los oponentes e inició la represión social.

El gobierno de Castelo Branco impulsó una política exterior alineada con EE.UU. Además de la retribución por apoyar el golpe, los militares mantenían una visión geopolítica de la unión con Washington, pues creían que el capitalismo brasileño solo se recuperaría con el apoyo de los norteamericanos. El gobierno de Castelo Branco nunca adquirió el perfil económico e ideológico nacionalista. Así que promulgó el liberalismo económico y la apertura de la economía brasileña al capital internacional. Las ganancias de los empresarios y los banqueros norteamericanos eran enormes en suelo brasileño. Sin embargo, a finales de los 60 la relación Brasil-Estados Unidos comienza a deshilacharse, entrando en estado crítico en 1976. Los estadounidenses estaban en contra de la adquisición de armas nucleares, que deseaban los militares brasileños. Además, el gobierno de Jimmy Carter añadió a su crítica del Departamento de Estado las violaciones de derechos humanos que la dictadura brasileña practicaba. Este acto provocó la repulsa total entre los militares. Después de la institución del decreto AI-5, muchos civiles y opositores al régimen fueron torturados o simplemente desaparecieron en los sótanos de los edificios del gobierno.

Con el fin de facilitar y conceder apoyo a los inversores de las grandes empresas nacionales y multinacionales, la política militar promovió una visión estratégica de la modernización del Estado con el molde capitalista. El gobierno de Castelo Branco tuvo que controlar la inflación y restaurar la capacidad de inversión de la Unión. El presidente implantó acciones a través de la fuerza que Jango no logró aplicar, redujo el gasto público y los salarios. El gobierno reorganizó el sistema de impuestos y mantuvo a raya los intereses locales y regionales que impedían la integración de los impuestos. También puso en marcha el Plan de Acción Económica del Gobierno (PAEG) para que la economía creciera, pero sin distribuir los lucros a las masas trabajadoras. Como resultado, empeoró la distribución de los ingresos y aumentó la distancia entre ricos y pobres.

El gobierno creó un mercado laboral flexible, en el que permitió a las empresas despedir a los trabajadores a bajo costo en caso de un descenso de los beneficios o de recesión. Una nueva política de ajuste salarial se aplicó sobre la base de un cálculo que mezclaba la inflación pasada con la expectativa de la inflación futura. Los trabajadores siempre salían perdiendo, pero con la represión los sindicatos poco podían hacer para cambiar la nueva política salarial.

La reforma agraria era un problema para la modernización de la economía brasileña. Las grandes propiedades impedían el progreso en el campo. Resolver el problema era vital para producir más alimentos, manejar el ritmo del éxodo rural e introducir la tierra en el sistema capitalista moderno. Pero la reforma agraria era un tema complicado de discutir, ya que podía entenderse como un acto del comunismo. Para sanear esta cuestión, la administración Castelo Branco propuso el Estatuto de la Tierra a finales de 1964, basado en tres elementos: los impuestos progresivos (dependiendo del tamaño de la propiedad), la expropiación con indemnización y la ocupación de tierras ociosas. (Napolitana, 2014: 161)

Castelo Branco instauró un régimen autoritario y fue a través de AI-2 que el gobierno militar rompió definitivamente con los aliados civiles del golpe. La derecha creía que el gobierno militar sería temporal y pronto se reinstauraría la democracia. El AI-2 marcó el fin de la ilusión de un gobierno de transición para el establecimiento de un régimen militar autoritario. El AI-2 estableció la elección indirecta para el presidente del país, disolvió todos los partidos políticos existentes desde 1945, aumentó el número de ministros de la Corte Suprema de 11 a 16 y reabrió el proceso de castigo para los opositores al régimen. También estableció que el presidente pudiera declarar el estado de sitio durante 180 días sin consultar al Congreso, intervenir en los estados, decretar el receso en el Congreso, despedir a los empleados por ser incompatibles con el régimen y descargar decretos-leyes y acciones complementarias en temas de seguridad nacional. También podría criminalizar a las personas con derechos políticos revocados que se expresaran públicamente.

Aquellos que no aprobaban la nueva política brasileña pero habían apoyado el golpe de estado, como Carlos Lacerda y Adhemar Barros, se sentían contrariados porque creían

que podían mantener intactos los intereses partidistas y electorales. Ahora estos se habían convertido en opositores al gobierno. Carlos Lacerda rompió con el gobierno definitivamente a finales de 1965, declarando públicamente: “yo tenía el deber de movilizar a la población para corregir ese error (...) que ayudé a crear” (Napolitano, 2014: 177). Lacerda decidió unir fuerzas con antiguos enemigos políticos por un bien mayor: luchar contra el régimen opresivo instaurado. Se puso en contacto con Juscelino Kubitschek, exiliado en Portugal, y con João Goulart, exilado en Uruguay. Juntos crearon un largo documento llamado Manifiesto del Frente Amplio. El manifiesto contenía una dura crítica al régimen, que ellos calificaban de dictadura militar, y defendía el proceso democrático interrumpido en 1964.

Otros que se manifestaron públicamente fueron los izquierdistas del PCB y los liberales arrepentidos de haber apoyado al gobierno. El partido puso en marcha en 1965 la Resolución de Mayo, asumiendo la resistencia civil al régimen. El documento presentaba a la dictadura como reaccionaria y sumisa al servicio de los Estados Unidos. Los comunistas querían unir a todas las fuerzas anti-dictatoriales para derrocar al régimen militar y defender la libertad democrática.

Los seguidores de Leonel Brizola, la izquierda radical, organizaron el Movimiento Nacional Revolucionario (MNR). Además de los radicales seguidores de Brizola, formaban parte del grupo los militares destituidos después del golpe. Al mando del coronel Jefferson Cardim, el MNR intentó invadir el estado de Rio Grande do Sul. El resultado no fue favorable para el grupo, que cambió su objetivo a Serra do Caparaó, también sin éxito.

El 24 de enero de 1967 los militares promulgaron una nueva constitución, que entró en vigor en marzo del 67. La nueva Carta Magna cambió el nombre de “Estados Unidos do Brasil” a “Republica Federativa do Brasil” –nombre oficial que ha permanecido hasta la actualidad. La constitución del 67 fue creada en el Acto institucional nº 4, con el objetivo de conferir plenos poderes a los militares y el reconocimiento al régimen militar como ilimitado y soberano. La nueva constitución no cambió mucho respecto a la anterior, solo incorporaba los actos institucionales. El 15 de marzo el gobierno divulgó el Decreto-ley 314, que estableció la ley de Seguridad Nacional –llamada a garantizar la seguridad nacional del Estado en contra de la subversión del orden público.

En el mismo 1967, el mariscal Arthur de Costa e Silva (1967 – 1969) tomó posesión del poder y prometió devolver el estado a la democracia. La prensa lo calificó como la "posesión de la esperanza." En el discurso inaugural, dijo que quería abrir el camino para una "democracia auténticamente nuestra." Poco después de dejar el poder, el general Castelo Branco murió en un accidente de avión el 18 de julio de 1967.

El nuevo comandante del país no tenía reales intenciones de cambiar el régimen, pero en el plano económico actuó rápidamente. Con el objetivo de acercar el gobierno a la clase media, retomar el crecimiento económico y mejorar la administración nacionalista, Costa e Silva tomó las siguientes medidas:

El ministro Delfim Netto bajó los tipos de interés, lo que frenó la inflación y el consumo, y el ministro de Trabajo Jarbas Passarinho se comprometió a revisar la dura política salarial implantada por el gobierno de Castelo Branco. En la política exterior, Magalhães Pinto, banquero y conspirador de la primera sublevación contra Goulart, reanudó en cierto modo el nacionalismo al alejarse del alineamiento automático con Washington. (Napolitano, 2014: 183)

Costa e Silva se convirtió en uno de los presidentes más intransigentes del régimen al implantar el AI-5. La represión comenzó con la detención del periodista Hélio Fernandes, que había comprado el periódico *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda. El periodista publicó un artículo en el que describía a Castelo Branco como un hombre frío, cruel y vengativo. Los militares interpretaron el artículo como un insulto al régimen y el Ministro de Justicia Gama e Silva ordenó la detención del periodista a finales de 1967.

El año siguiente fue uno de los más violentos de la historia de la dictadura, y se conoció como el año que nunca terminaba. La Frente Ampla, liderada por Lacerda, JK y Jango, organizó numerosas manifestaciones que coincidieron con la radicalización del movimiento estudiantil. Desde 1966 el movimiento estudiantil fue conquistando las calles y ganando fuerza política, ya que era muy fuerte dentro de las universidades. Los estudiantes regularmente protagonizaban enfrentamientos con la policía y con el "voto nulo" expresaban el descontento de la clase media. En el año 68 los estudiantes se unieron a la Frente Ampla, a la que el gobierno había prohibido manifestarse.



Desde el 64 el régimen trataba de poner fin a las manifestaciones estudiantiles. Reprimió a las organizaciones estudiantiles con medidas de reforma en las estructuras administrativas, profesionales y en el currículo de las universidades. El objetivo era despolitizar las actividades académicas y desahogar la presión con más vacantes en las universidades. El régimen quería impulsar medidas para reformar la administración y la estructura de las universidades.

El principal desencadenante de las manifestaciones tuvo lugar en marzo de 1968, cuando el movimiento estudiantil llegó a las calles de Río de Janeiro y el estudiante Edson Luís de Lima Souto fue fatalmente disparado por la policía. Su muerte originó una rebelión en todas las esferas de la sociedad y desató una gran tensión entre los estudiantes. Aproximadamente 60.000 personas asistieron al funeral del estudiante asesinado. La misa de sufragio de Edson Luís se convirtió en una batalla entre estudiantes y fuerzas de choque del gobierno.

En junio de ese año hubo numerosas manifestaciones con estudiantes tratando de entrar en el edificio del Ministerio de Educación y de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). El 21 de junio se produjo el "Viernes Sangriento", cuando los estudiantes se enfrentaron a la policía y los agentes de la DOPS, con un saldo de cuatro muertos, 23 heridos de bala y varias decenas de heridos más. El 26 de junio tuvo lugar la marcha de los 100.000, que reunió a estudiantes, artistas, intelectuales y a gran parte de la población (Napolitano, 2014: 171). Las manifestaciones tuvieron lugar en todo Brasil.

En julio el régimen prohibió las protestas y las manifestaciones. Los estudiantes se reunieron y crearon la Unión Nacional de los Estudiantes, en la que muchos de ellos apoyaban la lucha armada. El gran debate era cómo enfrentarse a la dictadura, y la participación en las reuniones eran masivas. El movimiento estudiantil estuvo formado por diversas corrientes ideológicas, entre las que destacaban Acción Popular (AP Católica izquierda), el Partido Comunista de Brasil (PCdoB, maoísta) y el Partido Comunista de Brasil (PCB). Los radicales seguían abogando por la lucha armada de los estudiantes, puesto que muchos creían que se trataba de la única solución contra los militares. Los estudiantes formaban la base principal de las guerrillas de izquierdistas.

El año de 68 estuvo marcado por el sentimiento de interrupción de una experiencia histórica, llena de promesas libertarias y que terminó, literalmente, por decreto con el AI-5. El detonante principal para la creación de AI-5 fue la declaración del diputado Márcio Moreira Alves, MDB, en la Cámara, en los días 2 y 3 de septiembre. Marcio Moreira lanzó una llamada a la población para que no participase en los desfiles militares del 7 de septiembre, y para que las mujeres jóvenes, "ardientes de la libertad", se negasen a salir con los oficiales. El ministro de Justicia, Luís Antonio da Gama e Silva, promulgaba en el 13 de diciembre de 1968 el Acto Institucional No. 5, que daba plenos poderes al Presidente de la República y daba a los gobernantes el poder de castigar arbitrariamente a los que eran enemigos del régimen o eran considerados como tal.

El AI-5, en sólo 12 artículos, otorgaba al Presidente, entre otros, la facultad de revocar mandatos para intervenir en los estados y municipios, suspender los derechos políticos de cualquier persona, declarar el receso del Congreso y tomar sus funciones legislativas en el ínterin. El AI-5 también suspendió el habeas corpus por delitos políticos. En consecuencia, fueron censurados los periódicos que se oponían al régimen militar, así como libros y obras de "subversivos" que eran sacados de circulación, mientras que muchos artistas e intelectuales tuvieron que exiliarse al extranjero. El decreto de la detención y la tortura se extendió a todas las escalas de la clase social: estudiantes, intelectuales, periodistas, artistas, trabajadores —todos los que se atrevieran a protestar contra el régimen conocerían la persecución militar. El AI-5 marcó el inicio de los *anos de chumbo*, de las violentas represiones de los militares sobre la sociedad brasileña.



Periódico Folha de São Paulo

### **1.9.3 La guerrilla revolucionaria: la sociedad se arma contra el régimen militar**

Arthur Costa e Silva, a pesar de promulgar el AI5, previó el fin del acto cuando solicitó a los juristas Carlos Medeiros da Silva, Miguel Reale y Temístocles Cavalcanti un proyecto de enmienda para restaurar con plena vigencia la Constitución de 1967 y extinguir el AI5. La enmienda fue escrita y el día para firmar el documento era el 7 de septiembre de 1969 (día de la independencia de Brasil). Sin embargo, una semana antes el presidente sufrió un derrame cerebral. En mal estado de salud, Costa e Silva se retiró de su cargo y falleció dos meses después.

Debido al alejamiento de Costa e Silva, se produjo una crisis política en torno al nombramiento del nuevo presidente. Los políticos militares se debatían entre la política económica y la manera de luchar contra los guerrilleros. Llegaron a un consenso para elegir al general Emilio Médici Garrastazu (1969 – 1974) para el comando general de la nación. El general Médici (como era conocido) asumió el cargo en octubre de 1969. Inmediatamente, tuvo lugar la apertura del Congreso Nacional, que estaba cerrado desde diciembre de 1968, para legitimar el presidente electo. En el discurso de inauguración, Médici proclama: “Como hombre de la ley, siento que la plenitud de la democracia es una aspiración nacional (...) Creo que es necesario consolidar y dignificar el sistema representativo basado en la pluralidad de partidos, y garantizar los derechos fundamentales del hombre” (Napolitano, 2014: 228).

A pesar de hablar de la democratización del país en su discurso inaugural, el general Médici fue el presidente militar más duro y lideró con brutalidad la represión social. Los derechos humanos y legales de los ciudadanos se suspendieron con el AI5. La lucha contra la llamada subversión era prácticamente estudiantil e intelectual.

La detención y el exilio estaban reservados a los líderes rebeldes procedentes de la élite o de la clase media superior. La ofensiva contra los grupos de la oposición entre 1969 y 1974 no perdonó a nadie. Un indicativo dado de la composición social, de la guerrilla y la represión, es la educación escolar: de los 17.420 procesados por la justicia militar, que forman la base del archivo del proyecto "Brasil nunca más", el 58% tenían educación superior completa o indirecta, y el 16% tenían educación secundaria. En total se estima que la mitad de los detenidos y procesados consistían en estudiantes universitarios. La mayor parte de los miembros de las organizaciones armadas tenían hasta 35 años (82% de la Alianza Nacional Liberadora (ANL), el 94% de Acción Popular (AP), el 93% de la Colina, el 96% del Movimiento Revolucionario 08

de octubre (MR8), el 86% de PCBR y 86 % del VAR), con la predominancia de los integrantes con edad hasta 25 años (Napolitano, 2014: 241).

En este período hacer política, luchar por los derechos civiles y humanos era sinónimo de una muerte lenta en los sótanos de los cuarteles militares. Con el apoyo de la legislación, los militares gobernaron bajo el lema: la vigilancia, la censura y la represión. La legislación represiva incluyó la Ley de Seguridad Nacional, las leyes de censura, los actos institucionales y complementarios y la Constitución de 67. El ejército creía que todas las personas en contra del sistema debían ser consideradas subversivas y tenían que ser reprendidas a través de la tortura. El enemigo del régimen no tenía una cara específica, así que toda la sociedad estaba bajo sospecha.

Los militares no solo reprimieron con la violencia, sino también con la censura. La ley de censura entró en vigor en 1946 con la Ley n° 20.493, y los militares complementaron la legislación con la Ley 5526 de 1968 y el Decreto 1077 de 1970. Con el discurso de salvaguardar la moral y las buenas costumbres, el gobierno politizó la censura. Pero fue con la creación de la División de Censura del Departamento de Policía Federal, creada en 1972, que la censura adquirió carácter burocrático.

Deseosos de mantener la hegemonía del régimen, los militares censuraron cualquier comentario en contra del gobierno entre los artistas, intelectuales y la prensa. Actuaron libremente en programas de radio y televisión, pero había algunas restricciones en la censura de textos y libros, obras de teatro, películas y periódicos –la dictadura actuaba como *ante-getulista* y no quería despertar el recuerdo de la represión de la prensa en los tiempos del Estado Novo. La preferencia del gobierno ahora era procesar a los periodistas, en lugar de aplicar una represión directa a los periódicos, el objetivo era transformar a la prensa en un canal de conversación con la sociedad. Asimismo, cuando los periódicos publicaban informaciones ofensivas y en contra de los intereses del régimen, la represión directa era la solución más utilizada. Para los principales periódicos nacionales, la censura estaba bajo la responsabilidad del Ministerio de Justicia, mientras que los periódicos de izquierda fueron amonestados con vetos totales, parciales o con el encarcelamiento de los periodistas.

La censura en el cine era más complicada, pues las películas brasileñas tenían una gran visibilidad internacional, y reprimirlas podría atraer el interés de las instituciones

internacionales sobre la represión brasileña. Los militares querían abordar una modernización, y dentro de esos planes entraba la industria de la cultura y el entretenimiento, que movía mucho dinero. En este marco, los libros y revistas sufrieron la censura entre 1970 a 1979. La censura musical se hizo más contundente a partir de 1979. De cualquier manera el AI-5 no salvó a nadie y muchos artistas tuvieron que exiliarse durante algunos años. Así que la censura fue efectiva como parte del plan de represión social: limitó el campo de la creación artística, la circulación de la opinión y la prensa. “La preocupación del sistema de información gubernamental era vigilar a los funcionarios públicos civiles, líderes de movimientos políticos, actividades legales o clandestinas de los movimientos sociales, y trayectorias de intelectuales y artísticas” (Napolitana, 2014: 250).

Para combatir la represión, la sociedad se organizó y con el inicio de la dictadura nacería la militancia de la guerrilla. Antes del golpe ya existían los fans de las guerrillas, especialmente después de la revolución cubana, pero eran pocos los militantes idealistas. Después del golpe militar tuvo lugar la adhesión de miembros de la sociedad civil en las guerrillas, que en conjunto con la política de izquierda promovieron numerosas acciones contra el régimen. Después de agotar todas las posibilidades (sin armas) de oposición al régimen, la lucha armada era la única alternativa que los izquierdistas veían para derrocar la dictadura.

Con el crecimiento de la guerrilla, apareció el símbolo más aterrador del período de la dictadura militar, el DOI-Codi (Destacamento de las Operaciones y de la Información – Centro de Información de Defensa Interna). El objetivo consistió en conocer a la prensa, reprender y reprimir cualquier movimiento contrario a los intereses del régimen, originado por los militantes y/o izquierdistas. Antes del DOI-Codi, existía la Oban (Operación *Bandeirante*), con la intención de integrar la información a nivel nacional, para organizar los procedimientos y metodologías, así como reprender a los guerrilleros. El enfoque de la represión entre 1963-1969 fueron los guerrilleros y sus organizaciones. El Oban seguía la línea escuadrón de la muerte, que operaba en São Paulo desde principios del decenio de 1960, y en la que las acciones se resumían en matar y extorsionar a los delincuentes comunes (Napolitano, 2014: 253). El delegado de la Policía Civil de São Paulo Sergio Paranhos Fleury, de Oban, consiguió atrapar en una emboscada y asesinar en 1969 a Carlos Marighella.

Marighella fue uno de los principales comunistas brasileños, considerado el enemigo "número uno" de la dictadura. Diputado por el PCB, su mandato fue revocado en 1947 durante el gobierno del general Gaspar Dutra. Como activista y guerrillero luchaba en contra la dictadura, e incluso escribió el mini-manual de la guerrilla urbana. Solía decir que el deber del revolucionario es hacer la revolución. Debido a la ruptura con el PCB, fundó en 1967 lo que se convirtió en un grupo guerrillero importante, la Acción de Liberación Nacional (ALN). Marighella se acercó a los intereses cubanos y se convirtió en el mayor defensor de la guerrilla comunista.

Ya en 1967 el ALN organizó el asalto a un tren en São Paulo. Otras dos acciones también impulsadas por la ALN fueron el lanzamiento de una bomba en la embajada de los Estados Unidos y el secuestro del embajador estadounidense Charles Elbrick, que fue intercambiado por 15 presos políticos. Las acciones de los guerrilleros trataron de financiar su infraestructura y publicitar a las masas. Tras el secuestro del embajador estadounidense, el régimen intensificó la lucha contra las guerrillas y se lanzó a la caza de las guerrillas, que resultó en la muerte de Carlos Marighella, en 1969, y Carlos Lamarca, en 1971 –los dos principales mitos de la lucha contra el régimen. Muchos otros activistas fueron arrestados y torturados. La represión social impuesta por el régimen dio lugar a consecuencias devastadoras para el país, suponiendo un trauma colectivo en la juventud e inaugurando un ciclo de terror, en el que luchar contra la injusticia social y la política eran sinónimos de prisión y tortura.

Durante la intensa represión con la tortura como base, quedaron suspendidos los derechos jurídicos y humanitarios. Las acciones sobrepasaban los límites de la ética militar, que predicaba el tratamiento humanitario de los prisioneros. Con la intención de ocultar las torturas, las organizaciones militares crearon centros clandestinos, además de desarrollar técnicas para hacer desaparecer los cuerpos de los presos. Oficialmente el guerrillero no estaba ni detenido ni muerto. El régimen, primeramente, hacía desaparecer el cuerpo mediante la incineración, descuartizamiento y entierro de forma anónima o con los nombres intercambiados (Napolitano, 2014: 283).

# EDITADO O ATO 5

- 1) Congresso em recesso
- 2) Confisco de bens
- 3) Suspensos "habeas" políticos
- 4) Restabelecidas as cassações
- 5) Liquidada a vitaliciedade

É o seguinte o texto do Ato Institucional nº 5, ontem editado pelo Presidente da República:

**CONSTITUÍDO** por este Ato Institucional o Conselho de Estado para o prazo de doze meses a contar da data de sua instalação, sendo o seu primeiro presidente o Sr. Paulo de Almeida Gomes, e os membros do Conselho os Srs. José de Figueiredo, Antônio Carlos de Aguiar, Carlos Lacerda, Roberto de Souza e Francisco de Assis Brasil.

**ART. 1º** - Fica suspensa a validade de todos os habeas políticos concedidos até a data de publicação deste Ato Institucional, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 2º** - Ficam suspensas a validade de todas as sentenças e decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 3º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 4º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 5º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 6º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 7º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 8º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 9º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 10º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 11º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 12º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 13º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 14º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.

**ART. 15º** - Ficam suspensas a validade de todas as decisões proferidas por este Conselho de Estado, ficando sujeitos à cassação por este Conselho de Estado.



**O GLOBO**

**FUNDACAO DE BENS PATRIOS**

**Jato cai no mar: cinquenta mortos**

**HOJE O JOGO COM ALEMÃES**

Tranquila a situação financeira

**Ato Complementar nº 38**  
Também em data de ontem o Presidente da República baixou o seguinte Ato Complementar de nº 38:

Titulo del periódico O Globo

## 1.9.4 El milagro económico y el retorno a la democracia

Sobre la base de los trabajadores pobres, que proporcionaban un bajo cuesto laboral en el campo y en la ciudad, la economía de la dictadura creció entre 1964 y 1985 hasta un 6,7% del PIB. Este crecimiento se basaba en una disminución del salario mínimo que tuvo una pérdida real del 25% entre 1964 y 1966, el 15% entre 1967 y 1973. Durante el régimen militar Brasil se comportó como una economía en desarrollo: en 1964 era el 64º país mundial en PIB, y en menos de diez años ya había alcanzado la 10ª posición (Napolitano, 2014: 314). Ese crecimiento se dio debido a la disminución salarial, la dependencia de inversiones de capital internacional, y la brutal concentración de la renta por capita del país (rigurosa hasta para los mercados capitalistas).

La fatal distribución de la renta produjo una gran crisis en los años 80, pues los civiles, además de no conseguir cambiar el panorama económico, agravaron la mala distribución. Sin embargo, no se puede negar que en consecuencia del proceso estructural desencadenado antes del golpe militar, junto con políticas económicas específicas y facilitadas por la ausencia de la democracia, proporcionaron una autonomía burocrática para los tecnócratas en el poder (Napolitano, 2014: 311).

El régimen militar brasileño pasó, al menos, por tres fases distintas en la política económica. En un primer momento, una política dura de ajuste fiscal y monetario, a gusto de la ortodoxia liberal.

Menos dinero, menos crédito, control salarial, menos gastos y más impuestos. Todo eso junto marcó la política económica del gobierno de Castelo Branco (1964-1967) (Napolitano, 2014: 315).

Esa ideología económica basada en la recesión social marcó los primeros años del milagro económico, que fueron seguidos por la administración del general Médici y los años de *chumbo* del régimen. Entre 1969 y 1973 la economía creció un increíble 11% al año, llegando a casi 14% en 1973. Pero el crecimiento económico del país no era sostenible y no justificaba las acciones de los militares. Durante ese período, la dictadura no gustaba a nadie, ni dentro ni fuera del país. Era necesario iniciar un cambio de régimen.

Dos voces importantes de la sociedad brasileña: la iglesia (católica), y la orden de los abogados (OAB), se manifestaron públicamente contra la dictadura. La iglesia realizó una misa en el día 30 de marzo del 1973 en memoria de Alexandre Vannuchi Leme, estudiante de 22 años asesinado por los militares por oponerse al régimen. La misa reunió a cinco mil personas en la Catedral de la Sé, en el centro de la ciudad de São Paulo. El papa Juan Pablo VI también se opuso públicamente a favor de los derechos humanos. La OAB, en la V Conferencia Nacional de 1974 organizó unas conferencias bajo el título “O abogado y los derechos del hombre”. En medio de los debates sobre los derechos humanos, la creciente oposición de la iglesia y la necesidad de la revisión del modelo político, se dieron las elecciones de 1974.

Ernesto Beckmann Geisel (1974 – 1979) asumió el liderazgo del país el 15 de marzo de 1974. Elegido por el partido militar ARENA (Alianza Renovadora Nacional), Geisel vence con 400 votos a favor y 76 en contra frente a su adversario Ulysses Guimarães. El mayor símbolo del gobierno de Geisel consistió en ser el presidente autocrático que había iniciado el proceso de apertura para la transición a la democracia que tendría lugar en 1985. El perfil autoritario fue utilizado para destronar a la línea dura del poder y poner orden en las Fuerzas Armadas, que hasta entonces hacían lo que querían sin ninguna restricción o fiscalización.

La apertura de la transición política para el gobierno civil fue larga y gradual, empezó en 1976 y duró nueve años. La represión sobre los medios de comunicación y sobre los opositores continuaría con la administración Geisel hasta el 76, con un saldo de 39 opositores desaparecidos y 42 muertos como consecuencia de la represión. La opresión



siguió hasta mediados del 1976. Entre los asesinados estaban el periodista Vladimir Herzog, que se había presentado voluntariamente al DOI-Code para esclarecer su supuesta conducta criminal contra el sistema. Herzog era un importante periodista y su muerte causó un profundo malestar entre el gobierno y la prensa. Los militares divulgaron una fotografía del periodista colgado en la prisión y alegaron que él mismo se había suicidado. La misa ecuménica de sufragio de Herzog reunió a ocho mil personas.

La muerte del periodista causó un extremo malestar entre la prensa y el presidente. Geisel estaba tratando de aliviar la censura y transformar la prensa en su canal de aproximación a la opinión pública. Sin embargo, con la muerte del periodista sus planes fracasaron. Geisel habría pedido personalmente al II Ejército controlar a los agentes. Otra muerte que causó malestar tuvo lugar en enero del 76, la del sindicalista Manuel Fiel Filho, también a manos de los militares. La desobediencia de los militares hizo que el presidente depusiera sumariamente al comandante del II Ejército, pero esa fue la única medida tomada en respuesta a las muertes. El presidente estaba más molesto con la manifestación de rebeldía de los militares de la línea dura contra la apertura del régimen que con los asesinatos en sí.



Vladimir Herzog colgado en la prisión del DOI-Codi

La presión en los cuarteles venía a través de la violencia, pero en 1977 los militares explicitaban la necesidad de cambios en el sistema. Controlar a los militares era necesario para institucionalizar el régimen y abrir nuevas posibilidades de legitimación institucional. Para iniciar el proceso de institucionalización habría que controlar el

aparato policial de represión. El proceso se inició en el 1977, se firmó en el 1978 y siguió con la candidatura oficial de João Figueredo a la presidencia.

El gobierno esperaba impulsar un cambio democrático gradual y seguro, fomentar un diálogo honesto con una mayor participación de las élites y del pueblo en general. Pero advirtió que los "instrumentos excepcionales" para mantener la seguridad continuarían como "potencial de acción represiva" para evitar desviaciones en el camino trazado (Geisel en discurso para el Ministerio, en 19 de marzo de 1974, citado en Napolitano, 2014: 506).

Si Geisel tenía la intención real, en el inicio de su administración, de trabajar para restaurar la democracia, no se sabe, pero debido a las innumerables manifestaciones en el año 77, no le quedó más remedio que iniciar la apertura del régimen. A pesar de toda la represión, los movimientos estudiantiles nunca cesaron. Los estudiantes continuaban organizando y celebrando manifestaciones en las calles de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador y Porto Alegre. Exigían la liberación de los presos políticos y la apertura al regreso de la democracia. La iglesia católica, en la XV Conferencia Nacional de los Bispos del Brasil (CNBB) publicó un duro manifiesto contra la dictadura. El título era "Exigencias cristianas de un orden político". La Agencia Brasileña de Prensa (ABI) también publicó un manifiesto bajo el título "Por las libertades democráticas." La 29ª Reunión Anual de la Sociedad Brasileña por el Progreso y Ciencia (SBPC) fue más un acto a favor de la democracia y una reunión tecno-científica. El gobierno había prohibido a la Pontificia Universidad Católica (PUC) celebrar la reunión, pero la universidad conservó su independencia y llevó a cabo el evento, demostrando ser un espacio para la lucha contra el régimen. Sin embargo, el mayor de todos los eventos y manifestaciones tuvo lugar en la Facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo (USP) en agosto de 1977, cuando la institución cumplió 150 años. El Jurista Gofredo da Silva Telles Junior leyó un largo documento de 14 páginas, en el cual daba una bofetada a las acciones del régimen. El discurso decía: "La fuente genuina del orden no es la fuerza, sino el poder. (...) El poder al que nos referimos no es el poder de la fuerza, sino el poder de la persuasión. Ilegítimo es un gobierno lleno de fuerza, pero vacío de poder" (Napolitano, 2014: 560). La lectura de la carta reunió a 600 personas en el salón de Noble de la Facultad y a otras tres mil personas en el patio interno. Al final del acto le siguió una manifestación con 10.000 personas recorriendo el centro de São Paulo. Las presiones en el 1977 fueron tan grandes que Geisel se vio obligado a planificar y empezar la apertura del régimen.

¿O fue mera coincidencia el hecho de que en septiembre de 1978, cada vez más criticado por los diferentes actores sociales y políticos, el gobierno anunció la Enmienda Constitucional nº 11, que terminó con la AI-5, con la casación de diputados pelo Poder Ejecutivo, con la censura previa, que preveía la devolución de *habeas corpus* y extinguió la pena de muerte y la prisión perpetua (Napolitano, 2014: 555)

La presión procedente de las calles y del propio sistema político certificó la necesidad del proyecto de democratización. Los militares habían percibido que tendrían de devolver el poder a los civiles, pero lo hicieron sin perder el control en los cambios políticos y económicos. Así pues, la mudanza a la democracia y la reordenación institucional estaban subordinadas a una seguridad instaurada por los militares y al diálogo con la sociedad civil. El debate sobre el retorno de la democracia estaba en todas las esferas sociales: el gobierno a su modo, los empresarios, los intelectuales y los partidos discutían sobre el tema. Aunque con distintos sentidos y conceptos –el AI-5 convirtió cualquier opinión democrática en un crimen contra el régimen. El gobierno comprendía la palabra democracia como un mero debate de ideas y críticas constructivas. (Napolitano, 2014: 510)

La presión también era económica, pues el país pasaba por dificultades, ya que los tiempos habían cambiado y la economía no ofrecía perspectivas prometedoras. El petróleo pasaba por una crisis que demostrara la fragilidad y la dependencia de la economía brasileño por el producto. El gobierno también necesitaba ampliar la producción de energía eléctrica –deficiente en el Brasil hasta la actualidad. La inflación en el 1974 se duplicó y el PIB se redujo a la mitad respecto al año anterior. Los tiempos del milagro económico habían acabado. Un nuevo plan económico estaba en curso y la mayor parte de la cuenta la iba a pagar la clase media. En septiembre de 1974 el II Plan Nacional de Desarrollo fue lanzado como una reorientación económica que prometía altas cuotas de crecimiento en los años siguientes. El plan aumentaba el espacio para los tecno-burócratas y ejecutivos estatales en comparación con los empresarios de la iniciativa privada. Los empresarios tampoco estaban contentos con la dictadura, así que nombres de la élite empresarial privada, responsables de gran parte del PIB, se manifestaron también a favor del retorno de la democracia. Entre ellos estaban: Antonio Ermírio de Moraes, Severo Gomes, Laerte Setubal, José Mindlin, Claudio Bardella y Luís Eulálio Bueno Vidigal. Todos ellos firmaron el manifiesto del grupo de los ocho, lanzado el 26 de junio de 1978.

La política exterior también estaba en crisis, pues la relación entre Brasil y los EE.UU. mostraba indicios de ruptura. A finales de 1975 la política exterior brasileña reconoció a Angola, excolonia portuguesa con régimen comunista, como país. También dio un voto anti-sionista en la ONU, para consagrar el reconocimiento de la organización para la liberación de Palestina, un hecho que no sentó bien a Washington, aliado de Israel. En consecuencia, la administración de Jimmy Carter criticó públicamente la violación de los derechos humanos ejercida en Brasil. El presidente de los EE.UU. y el Papa Pablo VI lanzaron fuertes críticas al gobierno brasileño. Explícitamente, en referencia a las violaciones de los derechos humanos ejercidas por el régimen. Además, EE.UU. se opuso a las investigaciones nucleares y el Papa condenó la aprobación jurídica del divorcio.

Aún de la mano de la administración Geisel, a finales de 1978 fue revocada la persecución de 120 exiliados, si bien el listado mantuvo fuera a Leonel Brizola y Luís Carlos Prestes. La ley de Seguridad Nacional también se suavizó y permitió la liberación de algunos presos políticos. La ley de amnistía estaría en la agenda del siguiente gobierno.

La campaña electoral de 1978 presentó trazos de la época del populismo, con el candidato João Baptista Figueredo viajando en comicios oficiales por todo Brasil. Figueredo, candidato del presidente Geisel, tendría como objetivo proseguir con la apertura del régimen. La oposición presentó la candidatura del general Euler Bentes, militar nacionalista y candidato oficial del partido MDB. En el día 15 de octubre de 1978, Figueredo ganó las elecciones con 355 votos a favor, 266 votos en contra y 4 abstenciones.

La inflación al comienzo del gobierno de Figueredo ya alcanzaba el 50% anual, sobre la base de la política recesiva, de control de crédito y de salario fomentada por su predecesor. La economía estaba en mala situación, especialmente cuando la revolución Islámica, en Irán, estalló en el inicio de 1979 e invalidó uno de los mayores parques productores del petróleo del mundo. Como consecuencia, el valor del petróleo se disparó de manera exponencial. Los EE.UU., para controlar la inflación interna - los efectos de la crisis que sufría y atraer el capital externo-, aumentó los tipos de interés de base de la economía, interviniendo en la tasa de los préstamos bancarios. Los préstamos

que Brasil había acordado con los EE.UU. eran de flujo fluctuante, así que el coste de la deuda brasileña explotó. Las exportaciones no pagaban el coste de la divisa y con el país altamente dependiente del petróleo importado, el déficit de la balanza comercial escapó de su control (Napolitano, 2014: 602). En 1980 la inflación llegó al 110% y en 1982 las amortizaciones consumían más de 90% de las exportaciones brasileñas.

El 1979 estuvo marcado por numerosas manifestaciones y reivindicaciones del fin de la dictadura. El movimiento sindical del ABC paulista cambió la estrategia y organizó una paralización que dejó a los militares sin margen de maniobra. Los obreros, sin un líder conocido, en sus pausas diarias organizaron una huelga que quedó para la historia. Fueron a trabajar, marcaron el horario de llegada en la tarjeta del día, como era costumbre, llegaron a sus puestos de trabajo y no hicieron nada. Los trabajadores del ABC<sup>20</sup> y de distintas montadoras de coches que sumaban miles de empleados se sentaron frente a las máquinas y no trabajaron. La policía no sabía cómo reaccionar, –sin un líder no había a quien reprimir y todos los trabajadores estaban dentro de las empresas. Así que la policía no podía entrar y sacarles a fuerza, pues los empresarios tampoco permitirían la destrucción de la maquinaria. Los obreros exigieron mejores salarios. La inflación exponencial creciente destrozó a la clase media.

Esa huelga remodeló el movimiento sindical, desde entonces muy distinto del pasado, cuando el sindicalismo dependía del gobierno para existir. Ese nuevo movimiento creó una nueva identidad para los obreros, nació con independencia del estado y estableció nuevas formas de organización y nuevos liderazgos. El nuevo sindicato buscaba una participación democrática, directa y autónoma (Oliveira, 2012: 07). Así nació el liderazgo de Luiz Inácio Lula da Silva, que en la época ya era líder sindical y se vinculaba al Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo do Campo y Diadema. El nordestino migró con su familia a São Paulo cuando aún era un niño y por influencia de su hermano José Ferreira da Silva –conocido como Frei Chico– ingresó en la junta directiva del sindicato, y acabó siendo su líder. Como tal, Lula creó el Partido de los Trabajadores (PT), unas siglas que desde el principio tuvieron una gran aceptación entre los sindicalistas, obreros e intelectuales.

---

<sup>20</sup> ABC Paulista, la región del Gran ABC, o ABCD, es una región tradicionalmente industrial de São Paulo, que forma parte de la Gran São Paulo, pero con su propia identidad. El acrónimo proviene de las cuatro ciudades, que originalmente formaban la región, a saber: Santo André (A), Sao Bernardo do Campo (B) y Sao Caetano do Sul (C) - Diadema (D) se incluye a veces en sus siglas inglesas.

Las manifestaciones sociales poco a poco ganaron carácter político y de reivindicación de la redemocratización. Los problemas sociales estaban en todo lo cotidiano, desde la exigencia de mejores salarios a una mejor distribución de la renta, pasando por salud, educación y cambios en el sistema social represor y opresor. Así nació la campaña por las elecciones directas.

En 1983 se iniciaron los debates para la sucesión de Figueiredo, al tiempo que empezaba la campaña por las elecciones directas. En 1984 el diputado federal Dante de Oliveira (PMDB-GO) creó la enmienda constitucional para las elecciones directas a la Presidencia de la República, y con ella el movimiento “directas ya” ganó fuerza entre la sociedad. El partido PMDB abrazó la campaña con dos posibles candidatos a presidencia: Ulysses Guimarães y Tancredo Neves. A principio el gobierno PDS no logró nominar a nadie, pues los posibles candidatos Paulo Maluf, Aureliano Chaves e Mario Andreazza tenían ambiciones propias y no llegaban a ningún acuerdo. Antonio Carlos Magalhães, político importante del partido, era enemigo de Paulo Maluf. Debido a tantos desencuentros, Figueiredo anunció en la red nacional de Televisión que continuaría en la carrera por la sucesión.

Junto con la campaña por las “directas ya”, en febrero de 1984, el documento del Servicio Nacional de Informaciones (SNI) constituía los siguientes escenarios políticos: la prorrogación de los mandatos por dos años, seguidos de elecciones directas y la convocatoria de una Asamblea Constituyente; elecciones directas ya, con el aval del gobierno; sucesión, hecha por el Colegio Electoral y cierre y retroceso, con suspensión del proyecto de redemocratización (Napolitano, 2014: 71%). La opción del gobierno no gustaba a Figueiredo, era la prorrogación del mandato y el aval del Colegio Electoral. Como Tancredo Neves era próximo a Geisel, su nombre no espantaba los militares.

Las protestas y manifestaciones a favor de las directas estaban en todas las ciudades del país. Iban a los comicios familias enteras, ciudadanos comunes, estudiantes, sindicalistas, militantes izquierdistas y activistas de movimientos sociales. Toda la sociedad exigía el regreso de la democracia. Las protestas también eran una consecuencia de la grave crisis económica a la que el pueblo se enfrentaba. Existía la

proyección de un futuro en el cual los problemas podrían ser resueltos por presidentes elegidos por el pueblo.

Los políticos del PMDB no creían que los militares aprobarían las directas, así que decidieron negociar una transición indirecta entre gobierno y PMDB. Entre los que los apoyaron estaban Fernando Henrique Cardoso, Severo Gomes y Roberto Gusmão en São Paulo. Ulysses Guimarães apostaba por la fuerza de las manifestaciones. En Rio de Janeiro, un millón de personas participaban en la manifestación por las directas ya. São Paulo también reunió 1,6 millones de personas en el Vale do Anhangabaú.

La enmienda Dante de Oliveira para la reforma constitucional se sometió a votación en el congreso, pero sin un quorum mínimo fue rechazada. Con la derrota, el PMDB buscó neutralizar la prórroga del mandato de Figueredo por dos años más. El partido cerró filas en torno a la candidatura Tancredo Neves a la presidencia, oficializada en junio de 1984. El candidato de la oposición, PDS, era Paulo Maluf –símbolo de corrupción y violencia fascista para con la izquierda. La candidatura de Tancredo Neves tuvo el apoyo de Ulysses Guimarães. Tancredo asumía formalmente que si salí electo no buscaría la venganza –no castigaría a los responsables de los crímenes contra los derechos humanos. En ese momento los políticos estaban más preocupados por revocar la dictadura que por castigar a los militares por toda la represión llevada a cabo durante sus gobiernos. El proceso final de la transición fue el resultado de las negociaciones entre los liberales civiles y los militares. El pacto era generoso para ambas las partes: los militares podían retirarse sin castigo por los crímenes de violación de los derechos humanos, y sin un cambio abrupto en el modelo económico, sancionado por las élites; los civiles retomarían el poder de manera gradual dentro de las libertades civiles y el juego político electoral.

En una elección indirecta, en enero de 1985 el civil Tancredo de Almeida Neves venció a su opositor el también civil Paulo Salim Maluf. La izquierda se sintió traicionada por el sabotaje de las directas, pero la población estaba contenta con el fin de la dictadura. Sin embargo, Tancredo Neves cayó enfermo y no pudo comparecer en la toma de posesión. José Sarney, también civil y vicepresidente, lo hizo en su lugar el día 15 de marzo de 1985. Tancredo Neves era conservador, pero fiel a sus ideales y coherente en su posicionamiento constante. La muerte del político llevó al poder a José Sarney,

político creado por los militares que complicó el proceso democrático. La incerteza de lo que iba a ocurrir con el país preocupava a todos, desde políticos a ciudadanos comunes.

### **1.10 El inicio de la Re-democratización**

El vice-presidente tomó la posesión en lugar del presidente electo Tancredo Neves. Al principio, todos creían que Tancredo Neves volvería y tomaría posesión del cargo, pero después de someterse a siete cirugías falleció el 21 de abril de 1985. En su primer discurso como presidente José Sarney proclama que iba a dirigir el gobierno que Tancredo Neves quería, y que sus más importantes acciones serían la democratización, convocar la Asamblea Constituyente "tan pronto como fuera posible," sacar al país de la crisis económica heredada por el gobierno militar y que este cumpliera sus compromisos con los acreedores internacionales, pero no a costa del sacrificio del pueblo.

Para re-democratizar el país era necesaria una nueva constitución, pues la constitución impuesta por los militares en 1967 tenía en vigor el dispositivo de seguridad nacional y el decreto que estableció la censura previa. Sarney convocó una Asamblea Nacional Constituyente. La nueva constitución fue elaborada en 20 meses por 558 constituyentes, entre diputados y senadores, y promulgada el 5 de octubre de 1988. La nueva Carta Magna, en vigor hasta la actualidad, fue considerada la más completa de todas las constituciones brasileñas, con hincapié en las garantías de la ciudadanía. A partir de ese momento las elecciones serían directas para los cargos de Presidente de la República, gobernadores de estados y alcaldes. Los analfabetos tendrían derecho a voto y se establecería el fin de la censura en los medios de comunicación, obras de arte, música, filmes, teatro y similares.

En 1986 la administración de Sarney estaba consiguiendo controlar la inflación. Un hecho que tuvo un impacto positivo en las elecciones de los diputados nacionales y senadores. El partido del presidente, el PMDB, obtuvo una gran victoria. El PMDB consiguió 22 gobernadores en los 23 estados, 46 de los 72 senadores y 260 de los 487 diputados federales (Datos CPDOC, Verbete José Sarney). Con la victoria, Sarney incrementó el valor de la gasolina en un 60%, lo que supuso una caída en la popularidad



del gobierno. La insatisfacción motivó manifestaciones populares. Sarney también cedió varios canales de radio y televisión a amigos y parlamentarios.

Una encuesta realizada por la Federación Nacional de Periodistas y citada por el diario Folha de S. Paulo (03/09/1995) muestra que en marzo de 1979, fecha de posesión de Figueiredo, había 1.483 emisoras de radio y televisión en Brasil. Durante el gobierno de Sarney se distribuyeron 1.091 concesiones, 257 en el mes antes de la promulgación de la Constitución. De ese total, 165 beneficiarios fueron 91 parlamentarios, (90% de ellos votaría a favor de la duración de cinco años para el mandato a la presidencia, como quería Sarney). También obtuvieron concesiones los ministros, gobernadores, periodistas y funcionarios públicos (CPDOC, Verbete José Sarney).

La baja popularidad aproximó a Sarney a los militares. Las Fuerzas Armadas tenían una autonomía que estaba avalada con la nueva constitución, pero la alianza con el empresariado aseguraba la manutención de lo esencial –armamento, formación y presupuesto militar. La proximidad del presidente con los militares generó desconfianza en la sociedad, pues se intuía como una amenaza al regreso de la democracia.

En ese momento estaba a debate el cambio de sistema de presidencialismo a parlamentarismo y el tiempo del gobierno de cuatro o cinco años para el presidente. Sarney defendía el presidencialismo y la permanencia en el cargo de cinco años del presidente. Además de la baja popularidad, había denuncias de corrupción y muchos afirmaban que Brasil pasaba por una “crisis moral.” El 23 de marzo de 1988 la Asamblea Nacional Constituyente aprobó la manutención del régimen presidencialista y fijó el plazo del mandato de los presidentes en cinco años. Una parte del PMDB se opuso y firmaron un manifiesto 93 de los 280 constituyentes, entre ellos los senadores Mário Covas (SP) y Fernando Henrique Cardoso (SP), así como José Richa (PR). Ellos exigían elecciones directas para presidente aún en 1988. El plenario de la constituyente determinó en junio del mismo año que Sarney cumpliría el mandato de cinco años y las elecciones directas se celebrarían el 5 de noviembre de 1989. El retorno oficial de la democracia tuvo lugar con las elecciones directas de noviembre de 1989. El 15 de noviembre de 1989 el candidato Fernando Collor de Mello ganó las elecciones y se convirtió en el presidente democráticamente electo de Brasil.

### 1.11 Consideraciones finales

Brasil consiguió la proclamación de la república (1889) debido a un golpe militar. Durante casi todo el siglo XX, las Fuerzas Armadas se habían integrado en la administración pública del país. A través de un golpe civil y militar, Getúlio Vargas había tomado el poder, y por un golpe militar fue depuesto en 1945. Con la ayuda de los civiles, los militares depusieron a João Goulart y tomaron el poder en 1964, cambiando el régimen por una dictadura y gobernaron por 21 años. A partir de las innumerables manifestaciones estudiantiles, armadas, populares y políticas, los civiles consiguieron devolver el país a la democracia exactamente 100 años después de la proclamación de la república (1989).

La historia del país demuestra la fragilidad del sistema republicano brasileño. También se percibe la tendencia de los gobernantes a instaurar administraciones oligárquicas y elitistas. Los gobernantes que trabajaron en favor del beneficio nacional popular fueron Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek y João Goulart. Esos líderes del estado federal intentaron implementar el desarrollo nacional y mejorar la vida de la población brasileña como un todo. Algunos historiadores acreditan que Getúlio Vargas no fue tan populista como consta en su biografía, pero no hay por qué negar los grandes avances que consiguió para Brasil y los beneficios laborales que implementó.

Los militares, por otro lado, tenían una ideología distinta, a favor de un mercado abierto y una política elitista, que excluía a gran parte de la población. Llegaron al poder traicionando a la UDN y a los aliados civiles al hacerles creer que estaban quitando de en medio a João Goulart para devolver el país a la democracia con una política saneada, sin el comunismo o sublevación. Engañaron también a los medios de comunicación y a la población brasileña que había salido a la calle para reclamar el fin del gobierno de Jango.

La administración de los militares fue basada en la represión a los comunistas y guerrilleros. Reprimieron también a los intelectuales, asesinaron y torturaron a miles de estudiantes, periodistas, artistas y todos los que estaban contra el gobierno. Transformaron una sociedad impotente en víctima del arbitrio y de la violenta represión impuesta por la guerra entre el régimen y las guerrillas. La dictadura militar se

esforzó por despolitizar la sociedad civil y mantener el debate político en círculos restringidos y tutelados por el ejército. La represión policial y la censura se unieron a la represión sobre las guerrillas, al alcanzar a todos los espacios entre la sociedad y la política. Ya en los años 70, el régimen militar habría alcanzado su objetivo mayor –alejar el reformismo y la amenaza de la revolución socialista. Las guerrillas estaban prácticamente aniquiladas, salvo pequeños grupos escondidos en las florestas del país.

Debido a tan grande represión, los artistas reivindicaban a través de sus obras. Y el posicionamiento político era visto como algo original, pues la inspiración venía de la tierra, del nacionalismo, además de la lucha por la libertad de expresión y unas mejores condiciones de vida para el pueblo. La reivindicación del artista era un arma contra la dictadura militar. Arma que causó dolor a los implicados, que perdieron sus vidas o fueron exilados. Con tamaña represión, los artistas crearon distintos movimientos sociales. La cultura fue comprendida como una defensa de los derechos sociales que habían estado suspendidos para los ciudadanos brasileños durante los 21 años de la dictadura militar.



## **CAPÍTULO 2: El cine brasileño, el *Cinema Novo* y Glauber Rocha.**

La historia del cine brasileño empezó en 1896, en la ciudad de Río de Janeiro, con la primera proyección cinematográfica. El año siguiente fue creada, en la misma ciudad, la primera sala de cine, la Paschoal Segreto. A principios del siglo XX, en la música brasileña sobresalían Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) y Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) –que en 1917 había grabado el primer disco de samba, llamado *Pelo Telefone*–. Los nombres de Machado de Assis y Euclides da Cunha destacaban en literatura. En 1922 se celebró la Semana de Arte Moderno de São Paulo, con un lugar destacado para los artistas Mario de Andrade, Osvaldo Andrade, Itamar Sarti y Tarsila do Amaral. En la misma época también tuvo lugar la creación de museos nacionales como la Pinoteca del Estado de São Paulo, el Museo Paulista de la Universidad de São Paulo y Museo Paraense Emilio Goeldi.

A principio del siglo XX, la cultura era vista como un ornamento, un accesorio. Fue a partir de la era Vargas que la cultura ascendió en el Estado con apoyo del Ministro de la Educación y Salud, Gustavo Capanema (1934 a 1945). En estos años se crearon órganos culturales como el Instituto de Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico (SPHAN), el Instituto Nacional del Libro (INL), el Servicio Nacional de Teatro (SNT), el Instituto Nacional de Música (INM) y el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE).

La década de los 30 vio la ascensión en el cine del estilo *chanchada* (traducción literal: porquería). Películas con mucha música y bailes que protagonizaban astros de la radio como Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto) y Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata), José Lewgoy, Derci Gonçalves (Dolores Gonçalves Costa), Cyll Farney (Cilênio Dutra e Silva), Zezé Macedo (Maria José de Macedo), Eliana Lage, Carmen Miranda (Maria do Carmo Miranda da Cunha) y muchos otros. Había una diferencia muy grande entre la Radio Nacional y la productora Atlántida Cinematográfica, de Moacir Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo. El estudio Atlántica, situado en la ciudad de Río de Janeiro, trabajaba con películas de bajo coste, con sets improvisados y temáticas populares. Su objetivo era producir películas de forma continua, con género y temas enfocados en el ambiente brasileño.

La *chanchada* solía ser comedia sin compromiso, con ningún tipo de ideología intelectual o política, que nació en medio de la llamada nacionalista. Las narraciones estaban basadas en héroes y villanos, con el estilo del carnaval y la sátira. Se trataba de un género basado en el humor ingenuo y al mismo tiempo malicioso, con personajes extraídos de lo cotidiano. La *chanchada* intentó competir con la industria del cine norteamericano, y al percibir que era imposible, satirizó los filmes de Hollywood. Para los críticos, que conocían el cine estadounidense y el cine europeo, el género suponía una comedia pobre, vulgar y sin calidad.

Al principio de la década de los 50, el mercado cinematográfico brasileño estaba dominado por el cine de Hollywood. Las salas de cine promovían el modelo de “salas de espectáculos”, una copia de la estructura norteamericana. El público era estimulado y educado para considerar las narrativas estadounidenses como aquellas que ofrecían máxima calidad. Incluso, la empresa cinematográfica Vera Cruz, localizada en la ciudad de São Paulo, intentó construir una industria de cine brasileña que seguía los patrones de Hollywood. Importaron técnicos y directores de cine como el cineasta Alberto Cavalcanti (brasileño afincado en Inglaterra), utilizaron un elenco fijo de actores, importaron equipos y montaron grandes estudios. El objetivo era realizar producciones cinematográficas de gran estilo y conquistar y consolidar el cine brasileño, pero las ambiciones elitistas de la Vera Cruz fracasaron. Con la difícil situación financiera, la empresa produjo filmes parecidos a las *chanchadas*, debido a su gran aceptación por parte del público:

Por un lado, las *chanchadas* del Río de Janeiro no eran un modelo a seguir, por otro lado el hecho de que se desarrollaran un buen sistema de comunicación con el público en general era un atractivo para los realizadores, más interesados en desarrollar una industria cinematográfica en Brasil. En tiempos de la modernización y el nacionalismo, esta discusión ganó un fuerte atractivo, pues se trataba de una industria moderna, con todo lo que movilizó alrededor de la producción cultural y la reproducción de imágenes de la sociedad brasileña, y, al mismo tiempo, la cuestión nacional se colocaba de manera muy fuerte, dado que su principal objetivo era la consolidación de un mercado de exhibición efectivamente ocupado por el producto nacional. (Malafaia, 2012:34)

Los I y II Congreso Paulista Brasileiro, que tuvieron lugar en la ciudad de São Paulo en 1952 y 1953, reunieron a la clase cinematográfica del país. Sobre la mesa estaban temas como el bicentenario de la fundación de São Paulo, el inicio de las Bienales de las Artes, del Teatro Brasileño de Comedias y de la red televisiva Tupi, el campo de producción cinematográfico y la productora Vera Cruz. La problemática no se reducía a

una cuestión del mercado, dominado por el producto extranjero, sino también a las formas de comunicación con el público. El hecho de que las *chanchadas* atrayeran y sirvieran para comunicarse con un gran público interesaba a los cineastas preocupados por desarrollar el cine brasileño. En el primer congreso Nelson Pereira dos Santos presentó un texto a debate titulado *El problema del contenido en el cine brasileño*. El debate se acercaba a las dificultades que enfrentaba la producción nacional y apuntaba a la cuestión de los contenidos, las temáticas, como un problema fundamental para la conquista del público (Malafaia, 2012: 35).

La temática propuesta por Nelson Pereira dos Santos llamó la atención por hablar de la dependencia del cine brasileño de los países desarrollados. Es decir, el cine brasileño ocupaba un lugar secundario en la producción nacional en relación con el cine extranjero. En la I Convención Nacional de la Crítica Cinematográfica Paulo Emilio Salles Gomes<sup>21</sup> presentó, en 1962, un artículo titulado *Una situación colonial*. El texto señalaba la problemática del producto nacional como el resultado de una industria del colonizado: ante la insistencia del cine promulgado por los colonizadores, el cine nacional copiaba la norma estética exterior. Salles Gomes se preocupó de promover una discusión sobre el desarrollo de una producción cinematográfica que rompiera con la dependencia externa, que buscara los recursos técnicos disponibles dentro del país y optara por narrativas integradas en la cultura interna. El desarrollo técnico iba a romper las fronteras en busca de temáticas que revelasen la situación de colonización, esencial para librarse de la dinámica de la copia. Ese discurso estaba alineado con la ideología nacional-desarrollista del momento.

En 1953 Getúlio Vargas sancionó la ley 1920 con el cambio en el nombre del Ministerio de Educación y Salud por el de Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Vargas creía que la estrategia cultural se alineaba con el proyecto de modernización de Brasil, junto con la creación de las industrias de base. El presidente buscó el cambio en un país rural para introducir a Brasil en el mundo occidental civilizado, así que la cultura no era ya vista como un simple ornamento, sino como la representación de la nacionalidad. Junto con la idea de la modernización cultural, desarrollo industrial y nacionalismo, nació el *Cinema Novo* –movimiento cinematográfico, vanguardista e innovador brasileño–. El

---

<sup>21</sup> Paulo Emilio Salles Gomes fue un historiador, crítico de cine y activista político brasileño.

estilo *cinemanovista* tenía una gran influencia del neorrealismo italiano, desarrollado en 1945 tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y del fascismo. Alex Viány y Nelson Pereira dos Santos abrazaron esa nueva estética, también inspirada en la *Nouvelle Vague* francesa. Al haber cursado en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), en París, el cineasta Ruy Guerra aprendió el cine del autor al estilo de la *Nouvelle Vague*, algo que queda claro en la película *Os cafajestes* (1962). Ambas propuestas mezclaron la necesidad de intelectualizar e iniciar en Brasil el cine del autor, con un campo de trabajos cinematográficos alejados de los modelos norteamericanos. A partir de la unión de la ideología italiana y francesa, y otras tendencias de la época, surgió la estética del *Cinema Novo*.

En los años del gobierno de Juscelino Kubitschek con el desarrollo de la agenda reformista y modernizadora, la producción cinematográfica comenzó a tener gran importancia cultural. Las películas ahora eran originales, generadoras de opinión intelectual, y las ideas propuestas eran en torno a la identidad nacional, así como soluciones a los problemas estructurales y económicos de la sociedad brasileña. La euforia vivida en los años del gobierno JK transformó la sociedad brasileña y contribuyó a un ambiente cultural que favoreció la ascensión del *Cinema Novo*. El *plano de metas* (metas del plan nacional de desarrollo) de JK creó en 1956 la Comisión Federal del Cine, que en 1958 se transformó en el Grupo de Estudios de la Industria Cinematográfica. En 1961, bajo el gobierno de Jânio Quadros, el grupo de estudio se transformó en grupo ejecutivo, con el objetivo de acometer posturas intervencionistas en la reglamentación del mercado *cinematográfico* brasileño.

El gobierno de João Goulart activó una agenda cultural reformista, con iniciativas culturales que iban desde las artes plásticas hasta iniciativas intelectuales cinematográficas y editoriales. La agenda cultural tuvo su inicio a principios de 1950, y tenía el propósito de conseguir una cultura brasileña original, levantada bajo el signo del nacionalismo e inspirada en la cultura popular junto al modernismo de la época. La administración de Jango incentivó el progreso de esa agenda cultural, pero con la deposición del presidente, también llegó el fin del incentivo del gobierno a la élite intelectual que abordaba el reformismo y la revolución.



## 2.1 El peso de los años de chumbo sobre la cultura

Los primeros años de la dictadura fueron marcados por la *dictablanda* (periodo anterior al Acto Institucional Número 5). Al principio, los militares no actuaron violentamente sobre los movimientos culturales que se desarrollaban en Brasil, pues la persecución a los artistas, así como la censura, fueron objeto de muchas críticas por parte de los liberales, lo cual resultó un problema para la dictadura. La industria cultural era consumida en gran parte por la clase media, artistas e intelectuales en su gran mayoría. Como los militares no querían alejarse de la sociedad, al principio actuaron con cautela y moderaron la persecución a los artistas. Además, la modernización capitalista deseada por los militares veía la industria cultural como uno de los sectores más dinámicos, pues movía mucho dinero.

A ojos del régimen el problema se centraba en los protagonistas del arte en sí, que en ese momento era desarrollado por jóvenes universitarios, intelectuales comunistas, y liberales radicales. Los militares no tenían conocimientos en las áreas de humanidades, así que carecían de una ideología cultural. El mercado artístico era creado por artistas en oposición al régimen, de izquierdas, y consumido por la clase media escolarizada. En la segunda mitad de los años 60, la clase media agitaba el mercado cultural y generaba lucro para la dictadura, donde el crecimiento televisivo y fonográfico era la principal área de consumo.

La interrupción de la relación entre los que promovían el arte y los militares surgió a partir de la imposición del enfoque cultural del régimen sobre los artistas –esto sucedía de forma directa e indirecta–. Directa porque entre los años 60 y los 80 se desarrollaron distintas políticas culturales.

Indirecta porque la cultura también se beneficia de las políticas generales de desarrollo de las comunicaciones y del estímulo a los mercados de bienes simbólicos, con miras a la integración nacional. Para los militares la cultura era una filial de la política de integración del territorio brasileño, lo que refuerza los circuitos simbólicos de pertenencia y de culto de los valores nacionales, o más bien nacionalista (Napolitano, 2014: 150).

Así que dentro de ese nacionalismo estaba permitida una pequeña dosis de crítica, proveniente de la izquierda comunista, siempre que no incitara a la rebelión o la lucha de clases. Así, el régimen comprendía la cultura de la izquierda como parte de una

guerra psicológica y de subversión. En los primeros años del régimen militar, la vida cultural que venía desarrollando en el gobierno João Goulart fue preservada. La cultura crítica e izquierdista era tolerada en la medida que los artistas estaban dentro de los circuitos culturales de la clase media.

Los mejores años para la cultura dentro del régimen fueron entre 1964 y 1970. La industria cultural afloraba con rapidez, pero en 1968 la rebeldía cultural empezó a adentrarse en los campos políticos, incorporándose a la lucha de las masas contra el régimen. Así, la nueva ley estableció la censura y un control intenso en el medio cultural, artístico e intelectual.

El gobierno utilizó las formas directas de acción, sobre todo a partir de los años 70. La represión se basaba en la combinación de la información sobre la producción y la vigilancia. Las agencias policiales a cargo del control eran formadas por las Estaciones del Orden Policial (Dops), por las inteligencias militares y el sistema Centro de Operaciones de Defesa Interna –Destacamento de Operaciones e Informaciones (Codi/DOI)– y la censura, a cargo de la División de Servicios de Censura de las Divisiones Públicas del Departamento de la Policía Federal (DPF/DCDP). También del Ministerio de Justicia para los casos del control y censura de la prensa. De esa manera, la actuación sobre la área cultural vigilaba y abordaba a los sospechosos e imponía el silencio en los temas considerados ilegales.

En principio la censura era direccionada a las instituciones culturales, como Isep (Instituto Superior de Estudios Brasileños), el movimiento estudiantil, el Centro Popular de la Cultura de la UNE (Unión Nacional de los Estudiantes), el MCP (Movimiento de Cultura Popular) de Recife, y la prensa comunista. Esos centros entraron en la ilegalidad, lo que aisló a artistas y productores intelectuales de izquierdas de las clases populares. Despidos en masa tuvieron lugar en la Radio Nacional, en el Movimiento de Alfabetización o en los proyectos alternativos en las Universidades como en la UnB (Universidad de Brasilia). Solo en la UnB, 15 profesores fueron despedidos y otros 211 pidieron dimisión en solidaridad (Napolitano, 2014: 226).

Las críticas liberales al régimen crearon una tensión en torno a la ausencia de libertad de creación y expresión. Así empezaron los procesos de lucha entre los artistas y la

dictadura militar. La persecución a los intelectuales y artistas creó la expresión “terrorismo cultural”. La izquierda cultural empezó a denunciar la dictadura a través de compromisos intelectuales y artísticos.

Desde mediados de la década de 1950, el Partido Comunista Brasileño (PCB) había construido una política de alianzas de clase, nacionalista y democrática, que se mantienen, en general, incluso después del golpe. La expresión cultural de esta política fue la apreciación de un arte que combinó expresiones locales y populares con la estética cosmopolita, una especie de alianza de clases de homología que unió el campesino, la clase obrera, clase media progresista y la burguesía nacional. Para los comunistas y simpatizantes, la cultura debe ser un lenguaje universal que era la luz de la consciencia nacional de la marcha de la historia. (Napolitano, 2014: 211).

Los militares tenían departamentos culturales importantes que correspondían a la estructura burocrática y administrativa del Ministerio de la Educación y Cultura (MEC), como EMBRAFILME (1969), la redefinición de las siglas APHAN en IPHAN (Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional 1970), el Departamento de asuntos culturales del MEC, el Consejo Nacional de Directo Autoral y el Centro Nacional de Referencia Cultural (1973), la Fundación de las Artes (FUNARTE, en 1976), el Consejo Nacional del Cine (CONCINE, en 1976), y la Secretaría de Asuntos Culturales del MEC (Nascimento, 2007: 03). La presencia del régimen en la censura, entre los años 1964 y 1985, creó una paradójica situación cultural que contenía la fuerte presencia estatal en la supervisión de la producción artística del país.

En el momento que los artistas de izquierdas se aproximaron a las propuestas de lucha armada, la dictadura dejó de ser blanda. Los militares comprendían que el desarrollo cultural dejaba de ser una representación de lucha psicológica para tornarse una guerra revolucionaria, que no encajaba en los límites de la tolerancia de la seguridad nacional.

Con la dura censura, los militares no consiguieron acabar con toda la producción cultural, pero hubo una importante caída en la creación artística. El año de 1968 fue de extrema importancia para los movimientos estéticos y vanguardistas en los diversos campos: cine, artes plásticas y música. “La novedad de 1968 fue el más alto principio de vanguardia artística - el desglose del lenguaje formal y acercamiento entre el arte y la vida – dialogado entre la cultura y la sociedad” (Napolitano, 2014: 214).

Fue en 1968 que el movimiento *Tropicália* calentó el discurso contra el régimen, siendo la corriente que problematizó, radicalizó la reflexión autocrítica e intelectual de la política en el arte. El arte ahora era un arma contra el régimen, pero nunca llegó a ser efectiva, siendo más un proceso de nacionalización cultural de la crisis social, económica y política que vivía el país. Se puede decir que la cultura no era adepta a la lucha armada, pero vivió dilemas e impases semejantes a los vividos en el mundo de la política. Existía el problema del arte comprometido con las corrientes comunistas, distantes de artes próximas al combate armado de las guerrillas en contra la dictadura. Y la tentativa de construcción de un arte directamente conectado a las disonancias que patrocinaban las luchas armadas. Comprometidos con ese estilo estaban artistas como Geraldo Vandré (músico), Carlos Zílo (artes plástica) y Glauber Rocha (cineasta) (Napolitano, 2014: 232). Los militares que no comprendían nada de estética veían todo el arte izquierdista como una guerra psicológica de la sublevación, y por tanto, el primer paso para la lucha armada, que debía ser combatida y reprimida. Cuando la dictadura consiguió prácticamente aniquilar las guerrillas, en torno a 1973 y 1974, la producción cultural retomó su cauce.

## 2.2 El laberinto del movimiento *Tropicália*



El año 1968 fue clave para la cultura brasileña, pues fue el año en el que las artes conectaron con la cultura de masas. Varias tendencias estéticas vanguardistas en los campos de la música, las artes plástica, y el cine popular formaron parte del proceso de lucha contra el sistema vigente. Ese proceso estaba en desarrollo desde el inicio de la

década de 1960, pero en 1968 fue cuando las diversas tendencias se unieron en una síntesis radical contra el régimen. En medio de ese proceso, el *Tropicália* fue un movimiento con gran influencia en las diversas ramificaciones artísticas y una extensa repercusión social.

En abril de 1967, el artista plástico Hélio Oiticica (1937 - 1980), presentó la obra-ambiente con el nombre de *Tropicália*, dentro de la exposición llamada *Nueva Objetividad Brasileña*, en el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro (MAM/RJ). La obra, original y vanguardista, suponía por primera vez una manifestación del arte nacional a través de plantas, arañas, arena, piedra triturada, poemas enterrados, olor de raíces, objetos de plástico y un televisor encendido. Abajo la descripción de la obra por Helio Oiticica:



*Tropicália* es una especie de laberinto cerrado sin caminos alternativos a la salida. Al entrar en él, se percibe que no hay límite máximo en los espacios, el espectador circula por elementos táctiles. En la medida en que se avanza, los sonidos que se escuchan desde el exterior (voces y todo tipo de sonidos) se revelan, como si tuvieran su origen en un receptor de televisión cercano. Es extraordinaria la percepción de las imágenes que [...] crean una especie de escena tropical con plantas, arena, y grava. El problema de la imagen se aborda aquí objetivamente, y si bien ya es un problema universal, aquí se propone en un contexto que es típicamente nacional, tropical y brasileño. He querido destacar el nuevo idioma con elementos brasileños, un intento muy ambicioso para crear un lenguaje que podría ser el nuestro, nuestra función en la que podríamos poner en contra de un imaginario internacional. (Helio Oiticica citado en Napolitano, 2014: 367)

La obra impresionó al músico Caetano Veloso, que se inspiró y creó innumerables letras de canciones recuperando el espíritu de la obra-ambiente de Oiticica. Caetano, junto con Gilberto Gil, elaboró una especie de inventario de imágenes con elementos brasileños, reforzando el aspecto de la nacionalidad. Otras influencias presentes en el movimiento *Tropicália* fueron la formación literaria de neo-concertistas y las obras de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa y Clarice Lispector, entre otros. La

inspiración también bebió de los ritmos regionales, del folclore, de la música urbana, los Beatles, Bob Dylan, el jazz, la bossa nova y la música de vanguardia, de la obra del artista Ligia Clark y del pop-art. Estas fuentes funcionaron como la información y los argumentos que legitimaban el proyecto, originando los tonos del *Tropicália*.

Los principales objetivos del movimiento modernista se centraron en el derecho de llevar a cabo y promover la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y de una conciencia creativa nacional de la cultura popular. La idea era representar la cultura brasileña en la música y en las artes en general. Este movimiento buscaba crear un auténtico arte brasileño, que incluyera las propuestas de algunas vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX. El *Tropicália* tuvo la pretensión de alcanzar el mayor número de espectadores posibles, llegar a las masas. La cultura de masas se diferenciaba de la cultura folclórica, pues no hundía sus raíces en la vivencia cotidiana. La cultura de masa creaba la moda, solo que esa moda vendría de la nacionalidad brasileña. Se puede afirmar que el tropicalismo buscaba producir la moda, estar presente y accesible para todos. Así que el movimiento utilizó la industria cultural, consumida por la sociedad, para hacerse conocido y a extenderse.

Yo (Caetano veloso) y Gil hervíamos de nuevas ideas. Habíamos pasado algún tiempo tratando de aprender la gramática del nuevo lenguaje que utilizaríamos, y queríamos probar nuestra ideas junto al público [...] Trabajamos hasta por la madrugada, junto con Torquato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat y otros. Al mismo tiempo, hemos mantenido contactos con artistas de otros campos como Glauber Rocha, José Celso Martínez, Hélio Oiticica y Rubens Gerchman. A partir de toda esta mezcla nació el tropicalismo y tratando de superar nuestro desarrollo para comenzar exactamente con el elemento de "mal gusto" de nuestra cultura, juntamente con otros elementos que eran los más avanzados industrialmente, tales como guitarras y ropa de plástico. No puedo negar lo que he leído, no puedo olvidar el lugar donde vivo. (Caetano Veloso citado en Fisher, 2003: 146)

El tropicalismo fue la creación de una cultura hecha para el pueblo, con elementos culturales populares. Marcó la proximidad con el público, intentó la identificación y la posibilidad de innovar. La canción *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso, fue la piedra de toque del movimiento. El músico utilizó una letra que fuera fácil de aprender por parte de los espectadores. Caetano buscó un lenguaje que de alguna forma sería contaminado por el *pop* internacional, con dosis de crítica optimista siendo un punto de encuentro entre la industria cultural y la cultura popular. Abajo la letra de *Alegria, Alegria*:

*Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou / O sol se reparte em crimes, / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou / Em*

*caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não / Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço, sem documento, / Eu vou / Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome sem telefone / No coração do Brasil / Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço, sem documento / Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo, amor / Eu vou / Por que não, por que não..<sup>22</sup>.*

El movimiento fue idealizado para desarrollarse en paralelo con otros movimientos musicales como la MPB y la *Bossa Nova*. También la *Jovem Guarda*, con el cantante Roberto Carlos a la cabeza, que utilizaba la guitarra eléctrica, una innovación para la música de la época, y el rock de los Beatles, Como dicho anteriormente, influencias en el tropicalismo. El movimiento fue encabezado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, mientras que otros integrantes del grupo central como Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista y Sérgio Dias) y Rogério Duprat, Nara Leão, José Carlos Capinan, Torquato Neto y Rogério Duarte también tuvieron alguna influencia en el movimiento y hacían apariciones esporádicas, incluyendo la grabación del primer disco, el disco-manifiesto *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, publicado en 1968. (Goulart, 2013: 02)

En ese momento tuvieron lugar numerosos espectáculos provocativos, bajo el lema del tropicalismo. La estrategia era de agresión y collages pop que marcaron la politización artística en general. El disco colectivo *Tropicália* fue lanzado en 1967, y en el teatro se representaba la pieza *O rei da vela*, del grupo Oficina, dirigida por Celso Martinez Correa –director de *Roda viva*, (1968) de Chico Buarque de Holanda.

Si bien los artistas no participaban en ningún movimiento político, el grupo del *Tropicália* tenía un perfil revolucionario y filosófico. El tropicalismo propuso un marco estético y cultural, pues universalizó su poética y el significado de sus canciones. De este modo, el público comprendía el tropicalismo en su dimensión estética, musical y

---

<sup>22</sup> Traducción en español: Caminando contra el viento, / sin pañuelo, sin documento, / en el sol de casi diciembre / yo voy / El sol se reparte en crímenes / naves espaciales, guerrillas, / en Cardinales bonitas / yo voy / en caras de presidentes / en grandes besos de amor / en dientes, piernas, banderas / Bomba y Brigitte Bardot / El sol en los expositores de revistas / me llena de alegría y pereza / ¿quién lee tanta noticia? / yo voy / por entre fotos y nombres / los ojos llenos de colores / el pecho lleno de amores vanos / Yo voy / ¿por qué no?, ¿por qué no? / Ella piensa en casamiento / yo nunca más fui a la escuela / sin pañuelo, sin documento, yo voy / Yo tomo una coca-cola / ella piensa en casamiento / y una canción me consuela / yo voy / por entre fotos y nombres / sin libros y sin fusil / sin hambre, sin teléfono / en el corazón de Brasil / Ella ni sabe, hasta pensé / en cantar en televisión / el sol es tan bonito / Yo voy / sin pañuelo, sin documento / nada en el bolsillo o las manos / yo quiero seguir viviendo, amor/ Yo voy, / ¿por qué no?, ¿por qué no?

poética como una nueva propuesta. Esta característica aparece representada en la música *Panis et Circenses*, por su sutil denuncia de las costumbres, convenciones y del decadente ambiente familiar.

*Eu quis cantar / Minha canção iluminada de sol / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Mandei fazer / De puro aço luminoso um punhal / Para matar o meu amor e matei / Às cinco horas na avenida central / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Mandei plantar / Folhas de sonho no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / São as pessoas da sala de jantar / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer.*<sup>23</sup> (*Panis et Circenses*, Os Mutantes, 1968)

Caetano y Gil retrataban la posición cómoda de la familia, en la que importa únicamente la existencia resumida en el nacimiento y en la muerte, y no la importante crisis política y social que vivía Brasil en la época. La música retrataba una realidad de personas alienadas, una sociedad conservadora y con falta de sentido común, que alrededor de la mesa se comporta como una familia unida y feliz.

La inquietud de los compositores Caetano Veloso y Gilberto Gil resultó en obras que mezclaban belleza poética y creatividad musical, con humor corrosivo, provocativo y una fuerte crítica de la falsa moral. Se puede entender el *Tropicália* como un intenso movimiento que une distintos ritmos y estilos. Coloca en el mismo compartimento las influencias regionales, nacionales e internacionales, diferentes pruebas de sonidos, ropa, herramientas: desde Joao Gilberto y Luiz Gonzaga a los Beatles o Bob Dylan; de la guitarra eléctrica hasta el *birimbao*; de la poesía cantada a la canción hablada. Fueron también parte del movimiento Hélio Oiticica (artista plástico), Oswaldo de Andrade (escritor), Glauber Rocha (cineasta), Décio Pignatari (publicitario, poeta, actor, ensayista y profesor), Vicente Celestino (cantor) o Roberto Carlos (cantante y compositor). Por lo tanto, se puede concluir que el tropicalismo fue un movimiento que tenía una visión interdisciplinaria en la historia de la música brasileña, después de haber penetrado en distintos campos y dialogado con diversas fuentes artísticas.

---

<sup>23</sup> Tradición en español: Yo quería cantar / Mi tubo iluminado por el sol / Dejo que los panes a los mástiles en el aire / Dejo que los tigres y los leones en los patios / Pero la gente en el comedor / Así que está ocupado naciendo y muriendo / Pedí / A la luz pura una daga / Matar y matar mi amor / a las cinco horas en la Avenida Central / Pero la gente en el comedor / Así que está ocupado naciendo y muriendo / Envié a la planta / Hojas en el jardín de los sueños solar / Las hojas que debía buscar el sol / Y las razones para buscar, buscar / Pero la gente en el comedor / Estas personas en el comedor / Así que la gente en el comedor / Pero la gente en el comedor / Así que está ocupado naciendo y muriendo.



### 2.3 La revolución cinematográfica del movimiento *Cinema Novo*

*Cinema Novo* es eso: una organización económica estructurada; un *film* puede fracasar, incluso dos o diez, pero el *Cinema Novo* no va a fracasar porque estamos organizados y eso es lo que importa.

(Glauber Rocha, 1967)

Nelson Pereira dos Santos filmó la película *Rio 40 Graus*, en 1954, con un estilo estético influenciado por el neorrealismo italiano, que contenía imágenes del pueblo en sus actividades cotidianas. Las escenas de ciudadanos comunes en la playa del Río de Janeiro generaron una nueva tendencia. El rodaje tuvo un carácter documental: una cámara fue sacada a la calle y grabó imágenes del pueblo tal y como era. Un género que fue recibido con gran entusiasmo por los jóvenes cineastas, que buscaban alejarse del cine de Hollywood y de la *chanchada* enraizada en la industria cinematográfica brasileña.

En 1957-1958, Miguel Borges, Carlos Diegues, David Neves, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, León Hirszman Marcos Farias, Joaquim Pedro y yo (Glauber Rocha), todos con veinte y pocos años, nos reuníamos en bares de Copacabana y del Catete (Río de Janeiro) para discutir los problemas del cine brasileño. Había una revolución en el teatro, el concretismo movía la literatura y las artes plásticas, en la arquitectura la ciudad de Brasilia mostró que la inteligencia del país no naufragaba. ¿Y el cine? Habíamos visto el fracaso de Ravina, con una interrupción repentina de Nelson Pereira dos Santos, un controvertido Walter Hugo Khoury, el fracaso de Vera Cruz y Cavalcanti, y sufríamos en la carne la tiranía de la *chanchada*. (Rocha 1981: 15).

Los críticos del cine y cineastas debatían una militancia política con ideas y la formulación de un punto de vista común, para para lo que quedaban en espacios de circulación de ideas como bares, cineclubes, la cinemateca del Museo de Arte Moderno en la ciudad de Río de Janeiro y en otras ciudades del país. Utilizaban también los medios de comunicación, para los cuales muchos de ellos trabajaban, como *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *O Metropolitano*, y el departamento oficial de la Unión Metropolitana de los Estudiantes (UME). Otras instituciones que también contribuyeron en el surgimiento del movimiento fueron: el Centro Popular de Cultura (CPC), la Unión Nacional dos Estudiantes (UNE) y el Instituto Superior de Estudios Brasileiros (ISEB), vinculado al Ministerio de Educación y Cultura del gobierno federal, creado durante la administración de Juscelino Kubitschek (Malafaia, 2012: 39).

Uno de los pilares en los que la cultura política –en la que el subdesarrollo y la dominación cultural eran categorías centrales– se llevó a cabo fue la búsqueda de lo que sería "nacional" y "democrático". Las discusiones sobre estos atributos incluían un problema más amplio, la cuestión del desarrollo, la forma más rápida para el país de superar sus contradicciones y desarrollarse económicamente de manera autónoma e independiente. Un desarrollo de este tipo tendría que confiar en el fortalecimiento de las "fuerzas progresistas", formadas por burguesía industrial y nacionalista, el proletariado y las secciones técnicas de la clase media, que, después de haber sido ideológicamente aclarado por los intelectuales "progresistas", que se convertiría en una "vanguardia política capaz y bien organizada". (Simonard, 2006: 24).

El ministerio de relaciones exteriores, a través de David Neves e Joaquim Pedro de Andrade, llevaron a Brasil al cineasta sueco Arne Sucksdorff, que impartió un curso en 1963 en la Cinemateca del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. En medios de las novedades, Sucksdorff enseñó a los cineastas las nuevas técnicas de producción, así como las llamadas ideas del cine directo desarrolladas por realizadores en Europa y los EE.UU. en ese momento. El realizador trajo a Brasil un equipo moderno que consistía en una cámara ligera Nagra, un grabador de alta calidad para la grabación de sonido directo y una moviola de gran tamaño para el montaje. El uso de estos aparatos se extendió entre los cineastas brasileños y dio a Glauber Rocha el *eslogsn* de “una idea en la cabeza y una cámara en las manos” (Malafaia, 2012: 44). La cámara en mano fue un estilo muy utilizado a partir de los años 60, siendo empleada desde Jean-Luc Godard al *underground* estadounidense.

A principio de los años 60 no había una profesionalización del cine en Brasil, y las generaciones de cineastas se movían por vocación. En 1962 surgió un nuevo grupo de directores provenientes del teatro, de la televisión, y del cine de la *chanchada* que determinó un aumento de la producción cinematográfica con un estilo más original y vanguardista. Esos directores discutían sobre los caminos del cine brasileño con Nelson Pereira dos Santos (Rocha, 1963:37). Como los cineastas intelectuales querían un voto de confianza, empezaron a luchar contra el cine estándar, y así surgió el término *Cinema Novo*. Al principio, nadie sabía definir lo que era el movimiento, y como lo importante era luchar contra la *chanchada*, todo lo que no fuera *chanchada* era considerado *Cinema Novo*. Los cineastas empezaron a promover un cine de ficción, con la base en historias reales, una cámara en la mano de 16 mm (en caso de no tener 35mm), improvisando en las calles y montando materiales ya existentes. La propuesta estética buscó una ruptura de la educación filmica del público brasileño, y estaba basada en planos largos, cortes bruscos, superposición de imágenes, fotografía árida y

luminosidad agresiva. La idea era educar a un público alienado en cuanto a su propia identidad, y promover la ruptura desde la posición intelectual como colonizados.

“Una película se hace de cualquier cosa, de una playa desierta, de un hombre solo, la cámara es la que crea una película, jamás un argumento sobre el que la cámara solo registre delirios o transfiguraciones literario-sociológicas” (Avellar, 2002: 28). El cine de autor asumió la cámara en mano como un estilo característico de la estética *cinemanovista*<sup>24</sup>. El autor en el cine era un término creado para situar al cineasta como artista similar al poeta o pintor. Los intelectuales creían que el director de cine comercial había perdido su significado, así que el autor creaba a través de la artesanía. La técnica mecánica era comprendida como una ambición expresiva, así que el autor reinauguró el arte del cine. “Si el cine comercial es la tradición, el cine del autor es la revolución” (Rocha, 1963: 37). El método estaba presente en el cine de cineastas como Julio Bressane y Rogerio Sganzerla, además de Joaquim Pereira de Andrade (*Macunaíma*, 1969) o Nelson Pereira dos Santos (*O nascimento de Ogum*, 1974), entre muchos otros. Fue en 1962, con Rui Guerra en la película *Os cafagestes*, que ese método de filmación entró en el cine brasileño para no salir más. (Xavier, 2000: 65)

La primera contradicción surgió: la crítica sin comprensión histórica, ignorante de los problemas reales, comenzó a exigir una escuela definida para justificar el *Cinema Novo*. Mientras la crítica exigía materia fundamental para la divulgación, coincidíamos en que nuestra gran lucha era contra la *chanchada*; y como el *Cinema Novo* necesitaba de crédito, todo lo que no formaba parte de la *chanchada* pasó a ser *Cinema Novo* para derrocar a la *chanchada*. Dicho y hecho. La *chanchada* fue erradicada y el *Cinema Novo* tenía problemas: películas de diversos tipos se incluían dentro del movimiento desde el título. La primera táctica, derrocar la *chanchada*, fue la política del *Cinema Novo* en 1962. A partir de ahora se trata de combatir la película dramática evasiva, comercial y académico. Pero es otra lucha a tener en cuenta. (Rocha 1963: 131)

El *Cinema Novo* logró unir un grupo heterogéneo de estilos, con cineastas de distintos orígenes, como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo, Paulo César Saraceni y Glauber Rocha, entre otros. Los integrantes creían que al desarrollar estilos individuales lograrían un cine latinoamericano complejo y diversificado. El movimiento mantuvo los vínculos con la ideología política de desarrollo nacional que tenía lugar en Brasil desde la década de 50. La mayor inspiración para los activistas del movimiento eran los acontecimientos dentro de Brasil,

---

<sup>24</sup> *Cinemanovistas*: expresión que denomina los integrantes del movimiento *Cinema Novo*.

que en política veía la salida del presidente João Goulart y la llegada de la dictadura. Era un periodo turbulento y complicado, en el que la sociedad brasileña se encontraba perdida ante la inestabilidad política del país.

Los documentales *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sarraceni y *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, estrenados durante la Bienal de São Paulo de 1961, marcaron el nacimiento del movimiento. Las dos obras mostraban la pobreza de la población, la miseria y la difícil lucha por la supervivencia. El estilo libre de filmación junto con una fuerte actividad documental marcó la producción del movimiento –con un amplio reconocimiento internacional–.

El *Cinema Novo* proporcionó una libertad de expresión y un estilo de producción independiente. Como todo estaba desarrollado con bajo presupuesto, los directores se ocupaban también de la producción de sus películas. La preocupación era hablar de los problemas sociales de Brasil y de América Latina. Un cine original para retratar la cultura popular, libre de la influencia norteamericana. Se pretendía mostrar el Brasil en sus escenarios, ropas, costumbres, culturas, desequilibrios sociales, inestabilidad política y revuelta social. Debido a la búsqueda de los orígenes de la cultura brasileña y el desarrollo de estilos propios, las películas de esa época se diferencian unas de las otras –lo que evidenciaba la individualidad artística dentro del movimiento–. Además del contexto ideológico de filmar aspectos de la cultura popular como la samba, el carnaval, el fútbol y el *candomblé*, los cineastas buscaban grabar a las personas reales en sus hábitats naturales. Por ejemplo, cuando una película se producía en el nordeste del país, los actores eran los que más se asemejaban a las personas de la región, mientras que habitantes de la población local eran utilizados como figurantes. La política del autor tenía como finalidad retratar el mundo como objeto y la verdad cotidiana del país de acuerdo con la percepción individual. Los directores percibían el *Cinema Novo*, la *Nouvelle Vague* y el neorrealismo italiano como una liberación para hacer con sus ideas una película sin reducirse a la cultura impuesta por grandes productoras, así que la estética era vista como ética y posición política.

¿Cómo puede entonces un autor mirar el mundo embellecido con maquillaje, engañado con reflectores gongorizantes en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora? ¿Cómo puede un autor forjar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negar la dialéctica y sistematizar su proceso con los mismos elementos formativos de clichés mentirosos y adormecidos? La política del autor contiene una visión libre, inconformista,

rebelde, atrevida y violenta... la película no es un instrumento, la película es una ontología. (Rocha, 1963: 36).

Se creía que el autor estaba paralizado por la industria cinematográfica capitalista. La audiencia, acostumbrada a la cultura de la *chanchada* o el *western* norteamericano no comprendía la nueva tendencia de registrar la realidad social. El cine de ficción era ahora realizado como el documental, tal y como hicieron en Europa Jean-Luc Godard y Pier Paolo Pasolini. El cine que buscaba la creación de la nueva dramaturgia latinoamericana se había dividido en distintos estilos, como los que se sirvieron de la libertad artística y manejaron la cámara en mano para hacer cine de ficción, y los que unieron el neorrealismo y la comedia. De la mano de cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor y David Neves la cámara adquiere libertad y la inspiración extraída de la realidad cotidiana se transforma en ficción. El realismo marcó principalmente el cine de Leon Hirszman y Luiz Sérgio Person. Ya en Nelson Perera dos Santos y Roberto Santos la identificación tenía que ver con la unión del neorrealismo y la comedia brasileña, hecho claro en *Rio 40 graus* (Nelson Perera dos Santos, 1954), *Rio zona norte* (Nelson Perera dos Santos, 1957) y *Grande momento* (Roberto Santos, 1958). En ese medio Glauber Rocha promovió un estilo propio caracterizado por la inestabilidad, discursos solemnes y películas documentales (Xavier, 2001: 16)

Los directores del *Cinema Novo*, al luchar contra el cine estándar y captar la realidad brasileña, acabaron por asustar a un público que no estaba acostumbrado a ver la hambruna en el cine –aspecto del movimiento que resultó particularmente polémico–. Creían que el diálogo con el público sobre la realidad de una parte de la población que muchos ciudadanos desconocían era esencial para el cine objetivo, militante, vanguardista e ideológico. El *Cinema Novo* en sus primeros años contó con películas de dicho perfil como *Os cafagestes* (Ruy Guerra e Michel Torres, 1962), *Garrincha* (Joaquim Pedro de Andrade. 1963), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) entre otras películas estrenadas en Brasil y en festivales internacionales (Alex Viena, 1963: 184). *Barravento* aborda la vida de los pescadores y la devoción por la religión. La crítica proviene de la pasividad de los pobres inducida por la religión africana. Pero en los pescadores, sí percibe una identidad cultural y de comprensión del medio, lo que genera momentos de consciencia. La película *Vidas Secas* estaba inspirada en la obra

homónima de Graciliano Ramos (1937). En la película Nelson Pereira dos Santos trata la difícil vida de los campesinos en el nordeste del país. La narración muestra la lucha de una familia completamente excluida del sistema social, que para sobrevivir sigue deambulando por el desierto. La dura búsqueda por un mínimo de supervivencia y, al mismo tiempo, la aceptación de sus condiciones de vida, hace que la audiencia reflexione sobre las devastadoras injusticias sociales. La película pone en evidencia, frente a la sociedad, una realidad severa, distante, pero existente y real.

Nosotros estamos tratando de ganar nuestro público a través de un cine serio, preocupándonos de los problemas sociales y psicológicos de nuestro pueblo y con un lenguaje nuevo e independiente. Me interesa en mis películas el problema de la alienación de las masas. En *Barravento* traté el problema de la alienación religiosa africana sobre los negros: la fuga hacia los ritos africanos, como evasión de la realidad y de los problemas sociales. *Dios y el diablo en la tierra del sol* es la crítica del misticismo de los campesinos frente a sus problemas, o sea, el misticismo como evasión ante las operaciones del latifundio. (Rocha, 1963: 01)

Los cineastas estaban comprometidos con la verdad y abominaban de todo lo referente a la copia o la falsedad. A pesar de que el movimiento se inició con cierta confusión ideológica, luego los autores se tornaron lúcidos en la lucha contra la alienación cultural. En ese cine “moderno” latinoamericano, el autor buscaba mantener la creencia en las clases populares y la realidad inmediata, en vista que esos debían ser los pilares de la representación. Los protagonistas, como expresado anteriormente, no eran héroes épicos, sino personas reales de Brasil. Para Cesare Zavattini (1952) “el cine tiene que decir al espectador que él es el verdadero héroe de su vida”.

Las historias no seguían la línea argumental del modo de representación convencional, sino que se construía un nuevo estilo enfocado a la reivindicación política. El inicio de los años 1960 dibujó un horizonte de liberación nacional y este fue la mayor inspiración del *Cinema Novo*, así como otros movimientos culturales latinoamericanos. Esto se da dentro de un contexto internacional, de coyuntura política y cultural que describía el concepto de nación como referencia (Xavier, 2001: 23). Se trataba de un período marcado por la polarización de los conflictos políticos y la radicalización de los comportamientos. En síntesis, se trataba del cine como expresión cultural, en la que resultaba la revolución cinematográfica.

La política del autor era revolucionaria, pues su condición dentro del cine brasileño ya resultaba en la revolución. Para el cineasta Paulo César Saraceni, el *Cinema Novo* era

una cuestión de verdad y no de edad –muchos de los directores eran jóvenes, incluyendo Glauber Rocha que filmó *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) con 23 años de edad–. Y debido a la fuerte influencia de Glauber Rocha en el *Cinema Novo*, era imposible hablar del movimiento sin colocar en evidencia los conceptos y crítica del cineasta. Fernão Pessoa, en *Um breve panorama do Cinema Novo*, destacaba la importancia del cineasta para con el movimiento.

Por los bares del Río de Janeiro, frecuentados por los realizadores del *Cinema Novo*, contaban la broma de que el *Cinema Novo* era Glauber Rocha en Río de Janeiro. Y, de hecho, después de que el director, todavía joven, regresara a Bahía –su tierra natal– una atmósfera inconfundible de la lentitud y la dispersión rodeó al pequeño grupo. (Ramos, 2000: 01)

El cine brasileño, según Rocha, vivía un retroceso. El público no soportaba ver historias basadas en la aterradora realidad de la miseria en el campo o en los entornos urbanos, como las favelas. El autor se veía obligado a hacer un cine independiente que muchas veces no era aceptado por la sociedad. En el mismo orden de ideas, el *Cinema Novo* fue un movimiento que criticó duramente la economía de la creciente industria audiovisual estadounidense. Por ese motivo, defendía las producciones de bajo coste: “la inmoralidad social del cine nace de su coste” (Cesare Zavattini, 1952). Es decir, los autores intentaron destruir el mito de la técnica y la burocracia de las grandes producciones, había un rechazo al estilo del colonizador y en favor del colonizado. Se daba una búsqueda de la identidad brasileña. El espíritu turbulento que asombraba a la población en los años 1960 alineaba a los *cinemanovistas* con el espíritu radical de la izquierda. Los cineastas no se esforzaban por inventar ambientes ficcionales, pero encontraban la autenticidad en la propia realidad.

¿Qué efecto ha tenido la Vera Cruz? Como pensamiento, lo peor que podría desear para un país pobre como Brasil. Como técnica, un efecto pedante que hoy no interesa a los jóvenes realizadores que desprecian los reflectores gigantes, grúas, máquinas de gran alcance, y prefieren la cámara en la mano, el grabador portátil, bateador de luz, focos pequeños, actores sin maquillaje en entornos naturales. (Rocha 1963: 84)

Los cineastas empezaron a exponer la identidad nacional a través de la cultura nordestina. Como parte del proyecto de mostrar la realidad del país, el *Cinema Novo* presentaba la política del hambre: exponían la miseria no solo como síntoma alarmante, sino que era percibida como elemento de la propia sociedad. Glauber Rocha escribió en 1965 el manifiesto *Eztetyka da Fome* (traducido literalmente, *estética del hambre*), en el cual Rocha decía que la originalidad del *Cinema Novo* ante el cine mundial estaba en el

hambre, y que, trágicamente, la miseria solo es comprendida si es sentida. Para el cineasta el colonizador no comprende la esencia del colonizado. Y el interés del europeo en América Latina existe solo para saciar la nostalgia de lo primitivo, lo cual se presenta de forma híbrida, disfrazado de tardías herencias del mundo civilizado, y no comprendido debido las imposiciones del acondicionamiento colonialista (Rocha, 1965: 02).

Glauber Rocha comprendía que, a pesar de la independencia, América Latina continuaba siendo colonia, como consecuencia de los pactos económicos y políticos realizados que la llevó al raquitismo filosófico, generador de esterilidad e histeria. La esterilidad se establece en el arte castrado y olvidado en un sueño frustrado del artista intelectual. Eso sucede al cambiar las exhibiciones provenientes de artes intelectuales en las bienales del país por exposiciones carnalescas. La histeria proviene de la indignación social provocadora del anarquismo, impulsada por la poesía de los jóvenes (en 1965). Según la estética del hambre, el observador europeo solo comprende la producción latinoamericana por el humanitarismo que la información le inspira y no por la lucidez de los diálogos.

Mientras que América Latina lamenta su desgracia general, el interlocutor extranjero cultiva el sabor de esta miseria, no como un síntoma trágico, sino solo como figura formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino. (Rocha, 1965, 01)

Ismail Xavier (2007: 13) explica que la expresión “del hambre” indica que el hambre no se define como tema, pero sí en la textura de las obras. Así que el *Cinema Novo*, a principio de los años 60, utiliza la palabra para nombrar un estilo propio de cine. Un estilo que busca los cambios del cine material para reinventarse a través de la carencia de recursos y así alejarse del modelo industrial dominante. La carencia de recursos pasó de ser obstáculo a elemento de la estructura a partir del cual se crea la fuerza de expresión.

Para Rocha el alto índice de verdad expresado en el *Cinema Novo* fue lo que provocó su importancia internacional. Títulos como el social *Porto de Caxias* (Paulo Cesar Saraceni, 1962), la política *Dios y el diablo en la tierra del sol*, la social *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y la poética *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964)



marcaron la estética del hambre y representaron la miseria (Rocha, 1965: 04). La hambruna siempre era expresada, pero hablar, mostrar y sentir el hambre no era agradable. La estética del hambre estableció una paradoja entre la sociedad burguesa capitalista y el cine izquierdista con tendencias socialistas.

Al criticar la representación idealizada de la pobreza, se propone la agresividad como forma estética para significar la realidad de hambre dentro de una propuesta artística con tonos de Brecht. La representación de la miseria debe pasar del universo narrativo clásico cinematográfico a manifestarse a través de su propio idioma, que también es "miserable y hambriento", causando malestar y alienación del espectador. (Ramos, 2000: 01)

La estética del hambre también evidenciaba el discurso de construcción de la estética de la violencia, revelado a través de la intolerancia y la explosión de hombres aptos para problematizar y superar la hambruna. La miseria fue utilizada como un signo de alerta para la reivindicación, que surge como efecto de la violencia. Glauber Rocha, afirma que el pueblo está plasmado en su sublevación, la hambruna y la violencia. Esa violencia era comprendida como un comportamiento normal, luego el hambre causa la violencia, pero no violencia primitiva. La violencia poseía el perfil de reivindicación, del derecho a tener comida, a ser parte de un sistema excluyente. *La pobreza es la máxima carga autodestructiva de cada hombre*, constató Glauber Rocha (1965: 02).

Para conseguir el realismo en las películas, el objetivo del movimiento era grabar escenas naturalmente –la idea era dejar que las acciones y las circunstancias ocurriesen de manera espontánea–. Glauber Rocha permitía la fluidez, pero estudiaba meticulosamente todo el guion y las secuencias, con los actores y equipo de rodaje de la película. Tenía al equipo durante largas horas en el estudio, para que en el momento del rodaje todo ocurriera como había sido planeado. *Dios y el diablo en la tierra del sol* condensaba el mensaje del movimiento. Por esa razón, provocó una identificación colectiva tanto a nivel político como artístico dentro del círculo de cineastas. La política exterior estaba marcada por las continuas intervenciones poco beneficiosas para el país, y la política nacional estaba sellada por las desigualdades sociales. La realidad que se plasmó en *Dios y el diablo en la tierra del sol* y en *Antonio das Mortes* fue la reivindicación del pueblo de una mejor calidad de vida, la violencia consecuente del hambre, la miseria, y la lucha contra los que retienen el poder para mantener el orden social.

Las provocaciones al espectador tenían intenciones distintas dependiendo de su origen. Por una parte, Glauber Rocha pretendía despertar la conciencia política de las clases populares de Brasil. Su objetivo era que el colonizado reconociera su situación y considerara la hambruna como inaceptable. Las clases populares eran llamadas a protagonizar su destino. Por otra parte, la distribución de las películas tenía horizontes internacionales. El pensamiento del *Cinema Novo* buscaba materializar el nacionalismo en el arte, con el fin de promocionar una emancipación cultural y económica. Rocha buscó la intelectualización dentro del cine brasileño. Al identificar la ausencia de dicha conciencia cinematográfica, él buscó, junto con los integrantes del *Cinema Novo*, la inserción del realismo crítico.

No podemos darnos el lujo de ser ciudadanos del mundo, puesto que todavía no somos, de manera suficiente, hombres de nuestra región y de nuestro país, o sea, hombres convenientemente imbuidos en el sentimiento de la tierra, de la sociedad, de la cultura brasileña (...). No podemos aspirar a una categoría internacional mientras no hayamos consolidado una fuerte situación nacional, tanto en arte como en política (Lins, 1956).

La ideología de Glauber Rocha está directamente relacionada con la verdad. Para él, un cine comprometido con la verdad retrata la realidad social del país. El director entendió el cine del autor como el cine de la verdad. Un cineasta conocedor de las técnicas cinematográficas era capaz de promocionar un cine verdadero, que retratara el autoconocimiento y la configuración de la relación entre el hombre y los hechos. Lo que diferencia el cine-verdad del cine mentira es la ruptura del cine del autor con el comercial: el primero se caracteriza por un realismo crítico, el segundo es símbolo del melodrama idealista o el drama naturalista (Rocha, 1963: 43).

El cine es el único instrumento capaz de responder, si sumergido en el complejo conocimiento de lo real, utilizando la lucidez de otros métodos de conocimiento científico (por ejemplo, la fotografía y el sonido) y artístico (como las fotos, la música o la literatura). El cine como un hecho verdadero, creo que determinar los principios para el *cinéma-verité*. Una película es la limitación de las posibilidades reales de un sistema, es decir, una mentira relativa. El conocimiento del cine independiente de los métodos rígidos, depende del autor: cuando digo conocimiento cinematográfico, quiero decir el conocimiento de lo real a través del cine; para esto, de antemano, es necesario que el autor sepa, en primer lugar, el ser mismo del cine. (Rocha, 1963: 149)

Según Fernão Pessoa Ramos, el *Cinema Novo* pasó por cuatro fases distintas y en cada una de ellas maduraba en su esencia estética. Las distintas fases se caracterizaron por el intenso momento político-histórico que atravesaba Brasil. Los debates, las ideas y

realizaciones en el campo cinematográfico fueron las que permitieron distinguir las fases del *Cinema Novo* hasta la ramificación del *Cinema Marginal*.

La primer fase fue llamada de “*primera trindade*”. En ese momento se da la representación de un Brasil longinco y soleado, con conflictos políticos y la imagen realista del nordeste brasileño. Con la creación del *Cinema Novo* se puede decir que un Brasil desconocido empezó a ganar terreno en discusiones sociales y culturales. Antes del golpe militar, las películas enseñaban el nordeste del país con sus problemas, folclores y creencias. Las películas de este periodo fueron producidas entre 1963 y 1964, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964).

La política del desarrollo nacional, antes del 1964, no era represora, y consecuentemente promovía la libertad para que los autores se expresasen, existía una esperanza. Esas tres películas trataban el tema del hambre y violencia. *Vidas secas* expresaba la realidad de una gente sin esperanza, que luchaba por el mínimo para subsistir. *Dios y el diablo en la tierra del sol* abordaba la pobreza con esperanza en la fe cristiana y la violencia como consecuencia y cambio para la revolución. *Os Fuzis*, retrataba la preservación del orden cuando las milicias eran enviadas a una ciudad para prevenir que la población hambrienta invadiera el almacén de productos alimenticios. La película señalaba de forma enfática que el estado protegía los bienes privados y no cubría las necesidades de los pobres. La población, igualmente, en esas tres películas, estaba marcada por la opresión, el hambre, la impotencia, la desesperación, el silencio, la alienación y el inconformismo. Las narraciones tenían lugar en el distante *sertão* nordestino. Mostraban una realidad completamente distinta de la de los grandes centros urbanos del país. Prácticamente suscitaron un debate político en el que se encontraban las ideas de los cineastas acerca de la cultura popular nordestina, las relaciones sociales, la política opresora y una identidad nacional desconocida.

Como ya se ha abordado anteriormente, en 1965 Glauber Rocha presentó en Génova su manifiesto sobre el cine latinoamericano *Una estética del hambre*. Por su parte, Gustavo Dahl publicó en la revista *Civilização Brasileira* el artículo *Cinema Novo y estructuras económicas tradicionales*. Los dos textos reivindicaban el movimiento y la estética del *Cinema Novo*. Mientras que Rocha proponía una profundización de la postura estética y

política en el primer periodo del movimiento, el texto de Dahl defendía el inicio del diálogo sobre la producción *cinemanovista* y las condiciones del mercado cinematográfico nacional, todavía dominado por Hollywood. Glauber Rocha escribía sobre las tendencias de la época: radicalismo, los obstáculos a la libre producción y las manifestaciones artísticas, las emergencias culturales y las propuestas del tercer mundo. El público era el público intelectual europeo y latinoamericano. Gustavo Dahl respondía a la propuesta de Rocha, al percibir que la legitimación de la revolución en la estética del hambre no era conveniente. A partir de su experiencia como productor, Dahl creía que los *cinemanovistas* debían buscar una idoneidad a la industria cultural emergente. El público de Dahl eran los cineastas frustrados en la lucha por conquistar a los espectadores.

La búsqueda de una identidad cultural, que afirmaba la innovación estética que permite un enfoque original sobre los temas relacionados con la realidad brasileña, se mantuvo, a pesar de que había sido abandonada, poco a poco, la postura radical del cine del autor, más apropiada para el carácter de la producción independiente y alternativa, adoptando en su lugar las técnicas de producción más complejas, donde la diversificación y la especialización profesional serán la norma (Ramos, 1987: 352).

A partir del golpe de 1964 el cine sufrió numerosas alteraciones, dadas por los distintos caminos que siguieron los intelectuales. Estos deseaban mantener la individualidad autorial como reflejo de una sociedad en transformación. Así surgió la *segunda trindade* que empezó con la dictadura en 1964. Las películas salieron del campo e invadieron los grandes centros urbanos. Después del golpe el clima político cambió completamente y los artistas se adherían a la izquierda con una transformación en la producción cinematográfica: ahora la revuelta era en contra del gobierno, la clase media y una sociedad perdida. Las narraciones se acercaban a la autocrítica de la clase media (clase a la cual pertenecían la mayor parte de los cineastas). La intensa autocrítica se aproximaba a los límites éticos a partir de las condiciones de la clase media en un país de miserables. Algunas películas de esa época fueron: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *A derrota* (Mario Fiorani, 1967), *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) y *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969). Las películas discutían la ilusión y la proximidad de los intelectuales con las clases populares. En ese momento había una conexión entre el cine, teatro, música popular y ciencias sociales (Xavier, 2000: 29).



La película *Terra em transe*, ponía en énfasis la reflexión sobre el fracaso del proyecto revolucionario y resaltaba el momento político, cuyos resultados fueron a largo plazo devastadores, hechos que provocaron un choque entre artistas e intelectuales de izquierda. Las incertidumbres políticas generaron una historia que agobiante. El presente tumultuoso de Eldorado (ciudad de la narración) se igualaba totalmente a la inseguridad que vivían los brasileños a mitad de los años 60, momento angustioso que no ofrecía ningún horizonte de transformación. La película iniciaba un debate entre la agonía y la rebeldía al que el tropicalismo respondía con risas y parodia.

Su (Glauber Rocha en la película *Terra em transe*) crítica al populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval; su representación de los conflictos políticos, entre ellos la conspiración de la derecha y el proyecto de la izquierda, en el mismo barco; su puesta en escena *kitsch* de espacios y personajes simbólicos que representan una identidad nacional dada a excesos e histerias; su diseño del intelectual-poeta-política como figura contradictoria, a veces execrable, subjetividad de amarguras más escépticas y menos consistentes de lo que se desearía; todo ello exponía una avalancha que sobrepasaba al espectador más atento y era un espejo doloroso, rechazable, polémico hasta donde una película podía ser. (Xavier, 2001: 69)

En la historia Glauber Rocha representa a João Goulart como el gobernador Felipe Vieira (José Lewgoy), que no tiene fuerzas para luchar contra el golpe de estado iniciado por la dictadura. Según Rocha, Jango creía que con el plan de reformas agrarias, urbanas y económicas conseguiría traer el socialismo a Brasil. Jango creía que la revolución estaba arraigada en medio de la sociedad, cuando en verdad era superficial y solo interesaba a algunos pocos grupos de estudiantes, periodistas, profesores, etc.

El golpe militar, por su parte, es representado por Porfirio Díaz (Paulo Autran). Porfirio Díaz se identifica con los tecnócratas, anticomunistas y favorables al dominio imperialista del capital Americano. Rocha lo muestra como un hombre corrupto, sin escrúpulos y capaz de todo con tal de conquistar el poder. Díaz pasa por encima del pueblo –al cual llama gusanos– para conseguir ascenso político y ser elegido presidente de Eldorado (país en el cual se pasa la ficción de la película). De esa forma Glauber Rocha retrata a los militares: preocupados únicamente con el poder, represores y oportunistas.

La sociedad se comporta de forma apática frente al gobierno y los declara como miserables idiotas, ignorantes y politizados. Personas sucias, apenas vestidas y preocupadas por la base de su supervivencia: la tierra en la que viven. En la escena en la que el poeta calla al sindicalista, Rocha deja claro que la población está siendo abofada por aquellos que tienen voz, en vista de que la sociedad es débil y nunca consigue decir lo que piensa. Según Raquel Gerber (1991), socióloga y cineasta, “Glauber discute el carácter de un pueblo que necesita de paz individual y paz política”.

La izquierda, constituida por el poeta Paulo Martins (Jardel Hijo) representa a los intelectuales que apoyan la revolución social, Sara (Glauce Roca) la activista política y los apoyadores de la lucha armada Aldo y Álvaro (Francisco Milani y Hugo Carvana respectivamente). El poeta es el símbolo del desorden personal. Paulo Martins corta el vínculo con el político corrupto y cree poder elegir otro representante de sus intereses personales y de los intereses de la sociedad. Sin embargo elige un político débil, el gobernador Felipe Vieira, que no consigue romper con la corrupción ni mejorar la vida del pueblo en su mandato.

Sara representa la presencia filosófica, pues asume íntegramente el lado en el que lucha. Una activista sensata y completa (en cuerpo y alma, pues renunció a sus intereses personales en pro de sus ideales). Ella intenta mantener el ideal social en medio del desorden político y social en el cual vive el país. Se sirve del amor del poeta para persuadirle de hacer lo que ella misma y sus comparsas creen necesario. El poeta se halla embriagado de amor por Sara, por lo que cree que lo correcto es formar parte de la revolución e intentar armar el pueblo con el apoyo del gobernador. El gobernador Vieira, por su parte, ya ha sido alcanzado por el cáncer de la corrupción, que se extiende

por toda la política local. Gobernantes débiles sucumben ante el político que, a pesar de corrupto, era fuerte en sus metas. Y así el poeta, Sara y la revolución caen en desgracia. La única manera de resistir y luchar por el ideal inicial es morir. La sangre por la patria.

Glauber Rocha muestra el ascenso militar en medio del culto religioso final. El político es coronado con el pueblo a sus pies. En la mano erguida sobre el pueblo, la cruz. Así es representado el golpe militar de 1964 que usa la religión para ganar el apoyo de la sociedad. El político clama por el Señor y lo culpa del dolor del pueblo. Son las palabras que muestran la imagen del hombre público en nombre de Dios.

La película *Terra em Transe* es un espectáculo poético sobre el trance político por el cual pasan los países de América Latina. Considerada la más importante y polémica película de Glauber Rocha y una de las principales del Cinema Novo y del movimiento tropicalista. (Templo Glauber, Paloma Cinematográfica y Petrobrás, 2008).

*Terra em transe* supuso un marco inaugural que rompió con la visión dualista del ruralismo, tutor de la identidad nacional, contra el Brasil urbano y moderno, en el cual la industria cultural no caracterizaba ya la nacionalidad (Xavier, 2001: 31-33). En ese momento nació el tropicalismo, que puede ser considerado la ruptura de esa visión dualista, incorporando los elementos de las dos caras de la sociedad brasileña: lo moderno y lo arcaico, lo urbano y lo rural, lo retórico y lo progresista, lo reaccionario y lo revolucionario. El tropicalismo, a través de sus expresiones artísticas (artes plásticas, música, teatro y cine), expresó la idea del Brasil complejo, que pasó por un proceso de transformación, modernizándose sin abandonar los valores culturales, simbólicos, que poco a poco la sociedad acabó perdiendo.

A lo que sucedió después del tropicalismo y de la respuesta de la dictadura se le ha llamado la *tercera trindade* que corresponde a un momento de gran censura militar. Las obras contenían una preocupación central por la representación de Brasil, y traían en sus narraciones el clima de desesperación y agonía. Las producciones tenían costes más elevados, dejando atrás los bajos costes de los primeros títulos del inicio del *Cinema Novo*, como por ejemplo *Antonio das Mortes* (Glauber Rocha, 1969), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969), *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Pindorama* (de Arnaldo Jabor, 1971), *Brasil Ano 2000* (de Walter Lima Jr. 1968) y *Macunaíma* (de Joaquim Pedro de Andrade, 1969).



La película *Macunaíma* (basada en el romance de Manuel de Andrade) proponía una reflexión sobre los orígenes y la historia de Brasil. Esta cuenta la historia de un héroe sin carácter que nace negro, hijo de una india. Joaquim Pedro de Andrade narra la historia de los negros huyendo de los quilombos, encontrándose en su camino a indias a las que dejaban embarazadas. El protagonista era conocido como *Macunaíma: el héroe de nuestra gente*. En el guion, Pedro de Andrade hace una parábola por la cual conecta el pueblo brasileño con la naturaleza. Macunaíma está conectado con la sexualidad, pues él se enamora de una diosa con la que concibe un hijo, pero madre e hijo acaban asesinados y el protagonista sufre. Busca en otras mujeres la cura de su agonía. Lucha contra un gigante para conseguir una piedra de la suerte, símbolo de la conexión naturaleza-hombre. Al final de la narración, Macunaíma regresa al bosque, donde muere víctima de un demonio con cuerpo de diosa. Al final de la película la sangre salpica el chaleco verde, una crítica a los militares que en ese momento torturaban en los palacios del gobierno. La comedia es carnavalesca y pone de relieve la turbulenta fase ideológica del *Cinema Novo*. La cinta hace una reflexión sobre negación de la identidad brasileña, en vista de que el protagonista nace negro y después de bañarse en un lago de agua, se vuelve blanco. Como en la novela de Mario de Andrade, la película subrayó el mestizaje, el racismo, el conflicto cultural, y la crisis ideológica.

A pesar de alejarse un poco de la idea de cine de bajo coste, el *Cinema Novo* continuó con la pretensión de enseñar el camino a su público. Gran parte de los cineastas continuaban mostrando las “auténticas raíces brasileñas” y los problemas de una sociedad marginalizada y oprimida. El movimiento impulsó un arte político, propuso un diagnóstico del estado gubernamental y estaba destinado a enseñar el camino hacia el futuro. Los realizadores, de alguna manera ingenuos, querían reclamar el dolor popular al mostrar la dura realidad social de parte de la población (Xavier, 2001: 72). Se trataba de informar de la cotidianeidad brasileña y advertir al público acerca de lo que estaba ocurriendo en diferentes grandes ciudades. Existía una convicción de que la legitimidad natural provenía del encuentro entre el opresor y el oprimido. Las narraciones mantenían las huellas de luchas utópicas, que trataban de diseñar un futuro mejor para la



sociedad y el arte. Había una creencia en la vocación emancipadora de una práctica que trató de deshacer la alienación del espectador (Xavier, 2001: 46). En los años 60 y 70 el cine tenía el perfil de un Brasil-verdad que marcó los realizadores independientes como héroes, revelando la historia de Brasil.

La dictadura, extremadamente represiva, perseguía a artistas, periodistas y científicos que intentaban expresar la realidad del pueblo brasileño. El movimiento *Tropicália* ponía la atención sobre las bases urbanas y, a pesar de la fuerte influencia del movimiento en la película *Antonio das Mortes*, Glauber Rocha abordó la revolución campesina. Llevó la discusión en torno a los grandes centros brasileños para el campo y se propuso la misma revolución del pueblo contra el gobierno opresor. Rocha manifestó la analogía de la dictadura militar en el campo político, donde las personas eran fríamente asesinadas por los coroneles.

*Antonio das Mortes* fue una revisión clara de su (Glauber Rocha) trabajo anterior (*Terra em transe*), se asume como el diálogo con anacronismos, es el "equilibrio de la inmovilidad" su estilo consciente. Retoma la figura de Antonio das Mortes como las cuestiones revolucionarias en el campo, la solidaridad y marca la relación intelectual (Xavier, 2001: 83).

Rocha trajo la periferia al centro del debate y se inspiró en la revolución cubana como solución a la demanda popular frente a la clase dominante. Ser militante en aquel momento era muy arriesgado por un lado e interesante por el otro. Exponer una visión contraria a la dictadura era ponerse en peligro de muerte o ir a la cárcel. El comando de voz en la época del AI-5 era el silencio, por así decirlo, y expresarse ante la masa tenía un enorme riesgo para todos los involucrados. Glauber Rocha y los otros directores del *Cinema Novo* estuvieron dispuestos a correr el riesgo y en caso necesario irse a exilio – como muchos hicieron, incluyendo el propio Glauber Rocha–.

Durante la tercera trinidad y desde 1967, algunos cineastas paulistas empezaron a desarrollar un cine alternativo, con temas sobre una sociedad marginal que no agradaban a los *cinemanovistas*. El conjunto de esas producciones recibieron el nombre de *Cinema Marginal*, el cual Fernão Pessoa Ramos destaca como la última fase del *Cinema Novo*. En ese periodo fue cuando el movimiento abandonó la baja producción y libertad narrativa para perderse en sus sesgos ideológicos. Todos los que llevaron a cabo ese abandono, se adhirieron al *Cinema Marginal*. Esa estética abordó asuntos agresivos

y tuvo una técnica pobre en recursos materiales (Malafaia, 2012: 62). La temática identificaba las figuras transgresoras, marginadas y prostitutas, con narraciones más impactantes, y llevaba a cabo un empleo audaz en el sexo. Los personajes estaban desnortados, eran autodestructivos, y se hallaban en constante conocimiento de sí mismos. La sociedad en esas películas estaba inmersa en la violencia política, racial y sexual.

El *Cinema Marginal* rompió con los tópicos *cinemanovistas*, innovó apostando por una agresividad directamente relacionada con temas como la desintegración social, la miseria y la violencia creciente en la sociedad brasileña en los años del régimen militar. El cineasta Rogério Sganzerla, aunque seguidor del *Cinema Novo*, lanzó su primer largometraje, *O bandido da luz vermelha* (1968), dentro de esa nueva temática. El resultado derivó en su alejamiento en relación al movimiento.

La película (*O bandido da luz vermelha*) cae con un enorme impacto en la comunidad cinematográfica. La sesión inolvidable en la cabina de la *Líder* con todo el *Cinema Novo* presente, va a desencadenar una serie de reservas más o menos veladas, en mi opinión causadas por los celos de los logros increíblemente creativos de Roger en su película. Herido, Rogério se recoge y busca continuar su trabajo en esquemas muy personales. En torno a él comenzará a surgir el movimiento de la Boca de la basura (como también era conocido el *Cinema Marginal*) de São Paulo (Ramos, 1987: 387).

El *Cinema Marginal* asumió posturas identificadas con el origen del *Cinema Novo*, radicalizó las temáticas y urbanizó el discurso, al tiempo que servía de guía hacia la modernidad, en la medida que las transformaciones culturales asumían el carácter de alienadas y degradantes. En aquel momento los *cinemanovistas* buscaban la incesante conquista del público, a medida que el cine de la basura (*Cinema Marginal*) encontraba su camino. Ese cine que nace después del AI-5 surge a consecuencia de las censuras del régimen, al asumir la respuesta a represión. Estratégicamente, la estética de la basura era similar a la estética del hambre, siendo una negativa a la reconciliación con los valores de producción dominantes del mercado. (Xavier, 2001: 77). Películas como *A mulher de todos* (Sganzerla, 1969), *Hitler no terceiro mundo* (José Agripino, 1970) o *Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1971) ratificaron el movimiento. Las producciones del *Cinema Marginal* resultaron de una estética de ruptura, en vista que el *Cinema Novo* –en la época del AI-5 y del milagro económico– intentó mantener los principios desarrollados desde finales de los años 50 y principios de los 60.

A partir de 1968 y hasta 1974 regresaron las producciones de bajo coste con obras como *O Anjo Nasceu* (Julio Bressane, 1969), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969), *Cuidado Madame* (Julio Bressane, 1970), *A Família do Barulho* (Julio Bressane, 1970), *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Sem Essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970), *Bang Bang* (Andréa Tonacci, 1971), *Jardim das Espumas* (Luiz Rosemberg, 1971), *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg, 1976), *As Libertinas* (Carlos Reichembach, 1968) o *Audácia* (Carlos Reichembach, 1968). El *Cine Marginal* destacó la crisis existencial que arrebató al *Cinema Novo*. En vista de que existía un abandono de las propuestas iniciales, ahora los *cinemanovistas* recurrían a la estatal Embrafilme (órgano del régimen militar) para patrocinar proyectos cinematográficos (Ramos, 2000: 04).

Los conflictos y el intercambio de púas entre los dos grupos fueron entonces constantes. En esta paradoja son descritos dilemas, las frustraciones y las esperanzas de una generación que vivió intensamente las contradicciones de una época. En el caso del cine brasileño, está claro que, al igual que las expectativas se plantearon demasiado altas, también la caída cuando no se cumplieron creó un paisaje de desolación. Y es en este contexto en el que podemos ver la unidad, aunque dentro de la diversidad que caracteriza la producción *Cinema Novo*, y su secuela "marginal" durante más de quince años. (Ramos, 2000: 04)

El debate entre los dos movimientos derivó en la confrontación de ideas, en la que el mercado se resumió en el conjunto de condiciones y reglas a ser rebatidas o aceptadas. En ese momento Glauber Rocha realizó la película *Cáncer* (1972), en la cual está presente el estilo marginal que el *Cinema Novo* contenía. La narración abordaba la temática urbana, con el debate en el centro en torno a un grupo de marginales y una pareja de la clase media en crisis. Las cuestiones tratadas correspondían a temas muy presentes en los años 60: sexo, drogas y la alienación social. Se acercaba al cine marginal, pues narraba la vivencia de unos estafadores, sus flaquezas, miedos y convicciones. El autor demostraba su propia crisis ante su anterior película *Antonio das Mortes*, en la cual había optado por la conquista del mercado, y ahora en *Cáncer* exploraba la libertad autoral y nuevas formas de lenguaje. Como el propio Glauber Rocha (1981) ha dicho, “grabé por la voluntad de grabar la película y no para divulgarla”.

En el cine, el final de la década de los 60 y la primera mitad de la década de los 70 también configuran una crisis estética y política. Rodeado de la industria cinematográfica estadounidense –aunque en ese momento Hollywood no vivía sus mejores días– y la tendencia más

intelectualizada de directores vinculados al *Cinema Novo*, el cine brasileño dependía cada vez más de apoyo oficial para hacer películas que estaban más allá de la demanda, de la marca de ocio de los gustos populares para el cine. *Cinema Novo* había conseguido un reconocimiento sin precedentes para el cine brasileño, en festivales considerados artísticos como en Venecia y Cannes, pero carecía de una mayor penetración en el público en general de la clase media en Brasil, aunque agradara a los estudiantes y al público intelectual. (Napolitano, 2001: 112).

El *Cinema Novo* en principio fue contrario al Instituto Nacional del Cine (INC), creado en 1966 por el régimen militar. El instituto era percibido como un instrumento de intervención del estado autoritario y represor en la producción cinematográfica. Pero los cambios que ocurrieron dentro de la temática del movimiento, diagnosticados como esenciales por Gustavo Dahl, promovieron una aproximación gradual entre los *cinemanovistas* y los representantes oficiales del área. En todo el mundo el cine del autor pasaba por innovaciones estéticas. Esto, vinculado con la necesidad de promover una comunicación con el público resultó en la aceptación del INC por el movimiento.

El INC ofrecía una modernización en las películas, que ahora pasaban a ser en color. La transición de las películas en blanco y negro al color originó un incremento sustancial en los costes de producción. Ya en 1966 el INC aprobó 21 proyectos cinematográficos. La primera película en color del movimiento fue *A garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). El enredo se acercaba a la desmitificación de la chica y del barrio noble de la zona sur de Río de Janeiro. Al aceptar el apoyo de la INC el *Cinema Novo* tendría que preocuparse con la repercusión de las películas entre el público. Ahora el movimiento entraba en una nueva fase, en la cual películas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1970) y *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1973) eran producidas alrededor de una situación límite, con pasajes sobre lo que sucedía en el país, sin abandonar las preocupaciones en torno a la identidad nacional. Viabilizada de acuerdo con esos sesgos se hallaba la obra de Glauber Rocha *Antonio das Mortes*, la cual se integraba en el conjunto de producciones realizadas por autores del movimiento que demostraban las transformaciones estéticas que tenían lugar en el periodo.

Nada más cumplirse diez años del *Cinema Novo*, en 1973, los cineastas escribieron el manifiesto *Luz & Ação*, firmado por Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Miguel Faria Jr. y Walter Lima Jr. El documento realizaba un breve resumen de la trayectoria del movimiento, de la lucha

por la conquista del público, y el interés en promover una industria cinematográfica en Brasil. Los autores retomaron la discusión de la ideología en el *Cinema Novo*, revestido de un nacionalismo en transformación que incluía la disputa con el mercado externo, la conquista del público interno y la afirmación de un lenguaje cinematográfico adecuado a cultura nacional, a la realidad brasileña. El manifiesto concluía que el cine de autor era el único cine de calidad, capaz de enfrentar la producción de bajo nivel que asombraba en el mercado nacional y rechazar las experimentaciones estéticas y vanguardistas propias del *Cinema Marginal*.

Los *cinemanovistas* presentaron al Estado autoritario su propuesta de un discurso nacionalista, con la necesidad de construir una identidad nacional y llevar al cine al hombre brasileño y la cultura. El movimiento ahora intentaba una aproximación al régimen militar, debido a la necesidad de conquistar el mercado, para lo que habría de darse una afirmación ante ese mercado. Y ese plan de acción solo se llevaría a cabo con la ayuda del estado, por ser la única forma de formulación de un proyecto para la nación.

Así que no me importa discutir más sobre la base de las referencias anteriores. No me interesa más discutir sobre el *Cinema Novo*, o la diferencia entre el cine comercial y cine de arte, básicamente todo es cine comercial. Estas cosas están correctamente codificados en torno a un proyecto que sería el "cine brasileño" con dicha referencia nacional y que ya no importa en la medida en que el concepto de nación en Brasil hoy está directamente vinculado con el concepto de estado. (Cacá Diegues en entrevista al periódico *Opinião*, bajo el título *Dez anos de cinema nacional*, Rio de Janeiro, jun. 1973).

Arnaldo Jabor tomó el mismo posicionamiento y se incrementó la importancia de un cambio en la postura política de los *cinemanovistas*: ahora era fundamental romper con respecto a la posición vanguardista y adquirir una relación con el objetivo y preocupaciones del público. Apartarse del vanguardismo no era fácil, pero era necesario para que los *cinemanovistas* conquistasen la audiencia, que se había convertido en el talón de Aquiles del movimiento. Esa postura desarrollaría una nueva estética al establecer la conexión con el público-objetivo. Debían encontrar un denominador común y la reproducción de valores culturales, sociales y político –crear y aproximar la relación cine brasileño/público brasileño (Malafaia, 2012: 74).

## 2.4 La muerte del *Cinema Novo*

Se puede afirmar que el *Cinema Marginal* fue una negación de la ruta *cinemanovista*. En el momento que el *Cinema Novo*, por cuestiones de supervivencia, se aproximó al Estado y a la Embrafilme, se perdió la identidad ideológica –lo que ocasionó la ruptura de muchos cineastas–. La interminable lucha por la conquista del público fue el más importante de los factores, además de que el movimiento había alcanzado un agotamiento de las temáticas. Una película tenía que comunicarse con los espectadores, y eso solo se lograría si las salas de proyección estuvieran llenas.

Se puede afirmar, también, que al subrayar la política, la miseria y dificultades sociales, el arte contemporáneo del tercer mundo no logró superar ni resolver sus propios problemas de identidad (al intentar mostrar los problemas políticos y sociales del país) y de la conquista del público. El arte *cinemanovista* no solucionaba una forma de hacer la miseria encantadora, en cuanto al nicho temático y en términos de denuncia de la pobreza, para que a los ojos del espectador no fuera agresiva, pero sin embargo fuera capaz de interesarle y captar sus atención.

La muerte del *Cinema Novo* también había llegado debido a factores que surgían desde de la represión de la dictadura, que contuvo la ideología de los cinematógrafos castrándolos en su creatividad. Muchos se exilaron para huir de las manos de los militares, así como muchas películas fueron retiradas del país para únicamente ser exhibidas en el exterior. A pesar de que la represión fue un factor importante, no fue el único que llevó el movimiento a su fin. La lucha ideológica surgió con el paso de los años, pues el cine del autor se abrió paso a través de una baja producción, que no parecía sostenible. El cine necesitaba del público para existir, así que el fracaso de la conquista del público hizo que muchos cineastas repensasen las temáticas. La tecnología tenía un coste alto, y con el tiempo el propio cine exigiría el uso del color y los efectos especiales.

El cine como arte muchas veces agotaba a un espectador que no quería pensar sobre los problemas sociales, pues ya los vivían cotidianamente. El Brasil de finales de los años 70 y principios de 80 vivía la transición del régimen dictatorial militar hacia la democracia. Se trataba de un momento político turbulento y una gran parte de la audiencia se oponía a las películas de autor, buscando comedias pobres o la llamada *pornochanchada* del momento. También a finales de los años 70, el cine brasileño vivió momentos de un arte prácticamente no hablado, sin una historia cronológica. Esto se percibe en la película *Idade da Pedra*, (Glauber Rocha, 1980), una narración en la que

el tiempo y los hechos no son relevantes, sino un surrealismo que muchas veces no era comprendido por el espectador, no acostumbrado a hacer una lectura de ese estilo de cine.

Es el comienzo del cuarto periodo 1969-1974 que, para Glauber Rocha, el *Cinema Novo* disuelve tácticamente. Decretó en el Quisquilloso la muerte del nuevo cine. (...) Para Glauber, el análisis del *Cinema Novo* en este último período tiene que tener en cuenta la economía internacional del cine brasileño. Ya en un proceso de estatización de la economía brasileña, la producción de cine en Brasil entró en una nueva fase con la aparición de Embrafilme. Pero la supervivencia del nuevo cine se debía a la lengua creada a partir de una mirada a la realidad social y la incorporación de valores culturales populares auténticos. Así que, tal vez siempre se llama *Cinema Novo* a un cierto tipo de demostración de cine brasileño. (Gerber, 1982: 23).

El legado del *Cinema Novo* está contextualizado en la preocupación del cine por mostrar Brasil dentro de la cuestión de la identidad nacional, de la cultura y del hombre brasileño. Al desarrollar esa idea el cine abrió nuevos horizontes. La preocupación por el hombre brasileño fue un tema central para los cineastas, pero más importante fue acompañar las transformaciones de ese hombre con los cambios políticos vividos dentro del país. La idea de un Brasil construido por imágenes y discursos propios se tornó una marca comercial *cinemanovista*. En un periodo en el que la unión del autoritarismo/intelectual se convirtió en la industria cinematográfica brasileña. Infelizmente, los ideales de los *cinemanovistas* fueron demasiado fuertes para el telespectador. Los cineastas no consiguieron convencer al público de la importancia del cine intelectual, y de este modo no consiguieron resistir al tiempo.

## 2.5 El cine después del *Cinema Novo*

El proceso cinematográfico brasileño posterior al *Cinema Novo* poco se relacionó con la ideología *cinemanovista*. Los años 80 se plegaron a la estética del hambre y se alejaron de los ideales y estilos previos (de los años 60 y 70), mientras que en contrapartida afirmaron la técnica y la “mentalidad profesional” (Xavier, 2001:40). En los años 80 la producción nacional procedía de ciudades como Porto Alegre, São Paulo y Río de Janeiro –con una mayor actividad en la ciudad de São Paulo–. La película *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), propuso una nueva estética, al desarrollar una película diversificada y orgánica, que se acerca a la idea de “las películas de mercado” y no más de “el mercado es la cultura”, proveniente del *Cinema Novo*.

Los años 80 se distanciaron de la materialización de una estética política, ideológica; a partir de ese momento consistía en el cine de la imagen. La praxis estaba en la construcción de la imagen perfecta alcanzada a través de la técnica: filtros, reflectores y cámaras. El periodo partió del descubrimiento de un mundo a través de la imagen y no del pensamiento crítico sobre una sociedad en desarrollo. Tuvo lugar un alineamiento con el cine de Hollywood, con un lugar destacado para los modelos de producción. Ya no existía una resistencia a la simulación implicada en la lenguaje del cine: quedaban descartadas las preocupaciones para con el diálogo real, con el retrato de la cultura como verdad, y el perfil sociólogo. Se puede decir que hubo un alejamiento de la tradición y experiencias del *Cinema Novo*.

Ya en los años 90 el cine brasileño sufrió un colapso al encontrarse con el agotamiento de su repertorio, sin la ilusoria búsqueda de fórmulas a repetir. A partir de 1993, la variedad de estilos dificultó la identificación de una personalidad del cine brasileño. Se dio una valorización de lo distinto, de la diferencia imperante el cine del autor. El clima en ese momento no invitaba a hacer prevalecer el diálogo o crear un debate sobre la cuestión nacional, o oposición entre vanguardia y mercado, la tónica está en el pragmatismo (Xavier, 2001: 44).

El cine brasileño de los años 90 no estaba interesado en proclamar la ruptura como el cine de los años 60. Mantuvo algunos rastros del *Cinema Novo* cuando películas y miniserries se centraron en temas como la migración, la delincuencia y la vida en el campo o en la favela. Pero ahora los realizadores comenzaban a ser reconocidos como parte incisiva dentro de los medios de comunicación. Estaban familiarizados con el curso de la cultura y la política, de acuerdo con Ismail Xavier (2001: 47), y el resultado fue la sensación de pérdida del control, el fin de la utopía del cine moderno.

El debate sobre el Cinema Novo se manifestó en películas como *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1997), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), y *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002) que cargaban con la herencia del diálogo con el nordeste brasileño y las favelas. *Guerra de Canudos*, abordaba el tema que Glauber Rocha también utilizó en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*. Las dos películas retoman la historia de Antonio Conselheiro, que junto



con sus seguidores crea la comunidad de Belo Monte, en la ciudad de Canudos. Resende narra la historia de Canudos, la más sangrienta guerra civil de Brasil. La cinta es más histórica que crítica o política, aborda la miseria como origen de la civilización que ahí vivían, intenta contar lo ocurrido y no crear un mundo que reivindicase el dolor social. Rocha, por su parte, recoge el misticismo, el folclore y la fe cristiana. Resende también aborda la religiosidad y la fe de los seguidores en un líder espiritual, pero relata hechos ocurridos en el pasado histórico de Brasil y no como parte de la personalidad o la cultura del individuo, como hizo Glauber Rocha.

*Central do Brasil* aborda el tema del nordeste como un lugar de encuentro con los orígenes. Marca el camino opuesto de los que migraron del campo hacia el centro urbano. En la narración, Dora (Fernanda Montenegro) decide ayudar al niño huérfano, Josué (Vinicius de Oliveira), y viaja con él por el Nordeste para encontrar a su padre. La narración busca un reencuentro con las raíces, con los familiares, con un pasado que justifique el presente. La pobreza es melancólica, y aceptada por los que la viven con la miseria y el analfabetismo. El discurso de *Central do Brasil*, está en el reencuentro con el pasado, entre personas y de la propia protagonista consigo misma, al hacer lo que es correcto. Dibuja un Brasil cruel con los desamparados y el retorno a una buena conducta, un país que en medio de la ausencia de principios encuentra un poco de “buena fe”. Walter Salles esboza un *sertão* sin interés en el cambio, en crecer o preocupado por si tiene o no qué comer.

*Abril despedaçado* también mira al nordeste y muestra la miseria en el diálogo entre familias enemigas que se vengán con la sangre de los familiares. En una región de pobreza casi absoluta, donde los hombres se matan por la tierra o por venganza ante la muerte de un ser querido. El debate se acerca a la tradición, a los orígenes del hombre que, a pesar de la miseria, no huye de su destino. Walter Salles aquí aborda la inquietud, el sueño de algo diferente, como si fuera una fuga de la realidad. Asimismo no propone un cambio de situación o un estado modelador, pues el personaje acepta su destino y no lucha contra él. La violencia es primitiva, está marcada por la venganza, algo muy distinto de lo que sucedía en el *Cinema Novo*, el cual proponía la violencia como consecuencia digna ante la ausencia de una necesidad básica: la comida. El nordeste también es melancólico, pero además triste, pues el dolor causado por las riñas de la

tradición familiar impiden la búsqueda de algo mejor –el nordestino en *Abril despedaçado* está conformado–.

La película *Cidade de Deus* se diferencia de las otras porque su enfoque se acerca a las favelas de Río de Janeiro. Fernando Meirelles y Katia Lund enseñan una realidad grave y actual que es la violencia en los núcleos urbanos. La cinta aborda la vida de los habitantes de la favela llamada Cidade de Deus. Allí viven dos facciones criminales, y las historias de sus integrantes son explicadas desde el inicio de los años 60. Las dos facciones rivales se encuentran en un duelo que define la violencia en la que todos los personajes están envueltos. El discurso retrata la realidad de quien nace en un centro pobre y lo duro que es seguir con una vida correcta lejos de la violencia o del tráfico de drogas. La violencia está marcada por el control del poder, y por el control del tráfico –se mata para sobrevivir–. Ya no resulta tan primitiva como en *Abril despedaçado*, pero tampoco reivindicadora de derechos sociales como en *Dios y el diablo en la tierra del sol*. En *Cidade de Deus*, la violencia es la causa del problema social, que alcanza a los que viven en el desorden social junto con los que supuestamente deberían mantener la seguridad de la sociedad –la policía–. *Cidade de Deus* reivindica mejores condiciones de vida a través del discurso del narrador de la historia, Buscapé (Alexandre Rodrigues), pero él no se rebela contra el sistema, no provoca una ruptura, lo que hace es buscar el cambio por medio del estudio. Los personajes para nada son acomodados, y casi todos acaban por sucumbir a la vida del crimen. Es como si no hubiera solución u otra forma de vivir que no fuera a través de la violencia. La rebelión es interna, sale pocas veces de la frontera de la Ciudad de Deus, lo que hace que los problemas de la favela sean ignorados por los órganos de seguridad de la ciudad de Rio de Janeiro.

Fernando Meirelles enseña una realidad puntual ignorada por la sociedad, y generadora de grandes problemas –el conflicto está cerrado en la favela, pero las consecuencias alcanzan a todos (en vista de que el tráfico no se limita a las fronteras)–. Como en el *Cinema Novo*, la inspiración vino de dentro del propio Brasil, aún más al tratarse de una narración basada en hechos reales. La película, hasta la actualidad, es considerada una de las más importantes del cine brasileño, siendo la única hasta el momento que recibió cuatro nominaciones a los Oscar en las categorías de Mejor Director, Mejor Guion Adaptado, Mejor Montaje y Mejor Fotografía –no logró ganar en ninguna de ellas–.

Esas películas cargan con la herencia del *Cinema Novo* al abordar la miseria, la violencia y traer la realidad vivida por el pueblo al terreno del cine. Salvo que en la contemporaneidad del cine brasileño, la miseria era tratada como melancólica, cargada de tristeza y acomodada. Muy distinta de la miseria del *Cinema Novo*, que traía la revuelta, la rebelión y la violencia como consecuencias reivindicadoras. El cine póstumo del movimiento trata la violencia como problema social de los menos favorecidos o de los que viven en el desorden social, como los traficantes de drogas. La violencia primitiva, como en *Abril despedaçado*, se parece a la de *Cidade de Deus* en que la violencia viene del enfrentamiento de dos facciones criminales, de la venganza, y de la disputa por el poder. Completamente distinta de la violencia de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, en la cual Rosa asesina a São Sebastião para librarse del espacio modelador en el que el hombre la había metido, o del personaje Antonio das Mortes que mata a la gente con el discurso de librarles de la hambruna. La violencia de la estética del hambre era consecuencia de la pobreza, una exigencia de mejores condiciones de vida.

Ivana Bentes <sup>25</sup> criticó *Guerra de Canudos* al afirmar que la cinta transformaba el nordeste en un museo de la historia, y *Central do Brasil* por convertir también el nordeste en un territorio de conciliación. Según Bentes el *sertão* se transformó en el cosmético del hambre (al contrario que la estética del hambre propuesta por Glauber Rocha) con revolución, entretenimiento cultural, rebeldía y conformismo. La cosmética del hambre entró también a debate con la película *Cidade de Deus*, la cual según Bentes promovió un cine ácido que se distingue por el mero disfrute de la violencia espectacular. La película reunió más de tres millones de espectadores solo en Brasil. En ese momento entró la discusión entre el cine intelectual y el entretenimiento, pues el público siempre fue parte del talón de Aquiles del cine brasileño. Para Bentes la violencia del cine contemporáneo está plasmada como un folclore urbano, historias de crímenes, masacres y horrores. *Cidade de Deus* retrata a los pobres como gladiadores luchando entre sí, sin que la violencia y la miseria alcancen a las clases superiores.

El cine contemporáneo tomó forma de un discurso político moderno, cargado de

---

<sup>25</sup> Ivana Bentes (Parintins-AM) es ensayista, profesora, curadora e investigadora académica brasileña, activa en el ámbito de la comunicación y la cultura, con énfasis en las cuestiones relativas a la función de la comunicación, producción audiovisual y las nuevas tecnologías en la cultura contemporánea. Fue directora de la Escuela 2006-2013 UFRJ de Comunicación.

narrativas brutales que relacionaban la violencia con el orgullo y la fascinación por el terror. El cine se presenta como un espejo y realización de un estado de cosas, completamente distinto de la propuesta *cinemanovista*, cuya inspiración venía de la tierra y era original y vanguardista. La propia Ivana Bentes señala películas que difieren de ese estado de cosas y se asemejan al *Cinema Novo*, como *O invasor*, (Beto Brant, 2002) y *Os matadores* (Beto Brant, 1997).

*O invasor* aborda la criminalidad integrada en el medio empresarial, donde tres socios propietarios de una constructora no están de acuerdo en la selección de los proyectos, y dos de ellos acaban por encomendar el asesinato del tercero. La trama pone en escena la corrupción, el mal carácter de la burguesía, la juventud drogada e inconsecuente. Beto Brant saca la violencia de las favelas, pone armas en las manos de los blancos y los ricos, muestra a un empresariado sucio y corrupto y a una policía corrupta y a favor de los bandidos. Al final el mal vence sobre el bien. La historia ficticia puede servir como cine verdad al hablar de la ambición sin límites, al igual que ocurre en *Os matadores*, donde el crimen está en el campo. La narración cuenta la historia de un asesino profesional que acaba muerto a manos de su amigo, también asesino. El terrateniente resuelve todos sus problemas a través de las armas y pone fin a la vida de sus enemigos. A diferencia de *O invasor*, en esta película el bien sobresale sobre el mal, y muestra que matar no es para cualquiera.

El propósito es que ya no estamos combatiendo la mirada exótica extranjera sobre la miseria y Brasil, que transformaba todo en "un extraño surrealismo tropical", como decía Glauber Rocha, en 1965. Tenemos condiciones para producir y distribuir nuestros propios clichés según los cuales negros saludables y brillantes y con una pistola en la mano no son capaces de tener otra idea mejor además del exterminio mutuo. (Bentes, 2007: 253).

## 2.6 Glauber Rocha, y el cine brasileño

*El arte brasileño precisa nacionalizarse a través de su expresión.*  
Glauber Rocha

Conocido por su agresividad, Glauber Rocha se consolidaría como talentoso cineasta, guionista, productor y crítico cinematógrafo. Amante de la cultura brasileña y del cine, unió ambos elementos en sus trabajos y se convirtió en uno de los cineastas más aclamados de su tiempo. Eligió la polémica como método, y con ella demarcó su

territorio y firmó una característica propia. Nació el 14 de marzo de 1939 en Vitoria da Conquista (Bahía/BR) y murió de neumonía el 22 de agosto de 1981 en Río de Janeiro (Río de Janeiro/BR). Su trágica muerte redimensionó su legado en todo el mundo, y su obra le ha transformado en un icono del cine a seguir y estudiar.

Tras iniciar los estudios de derecho, comenzó a tener una relación muy intensa con el teatro experimental de la época. Su interés por el cine y por la política le llevó a abandonar su carrera para iniciar otra dedicada al cine y el periodismo. Comenzó su actividad literaria como crítico cinematógrafo en las páginas de los periódicos *O Momento*, *Journal do Brasil*, y *Diário de Notícias*, también en revistas como *Mapa en Angulo* y *Civilização Brasileira*. Desde el primer momento, estableció una relación de diálogo entre el arte, la cultura y la crítica política.

Como director estableció los principales fundamentos que caracterizaron el *Cinema Novo* a través de su cine y de su aportación teórica. Su obra se concretó durante las décadas de los 60, 70, prolongándose hasta inicios de los años 80. El recorrido quedó marcado en 1971 por el forzoso exilio provocado por la dictadura militar implantada en 1964.

En 1963 Rocha escribió el famoso libro *Revisión crítica al cine brasileño*, y así empezó a consolidar las bases teóricas del *Cinema Novo* que, materializadas en *Dios y el diablo en la tierra del sol* –en la cual exhibía un estilo cinematográfico propio: políticamente provocativo y artísticamente vanguardista–. A lo largo de su trayectoria, Glauber Rocha se consideró un incomprendido por la sociedad cinematográfica. Ya en el inicio de su carrera atestiguó que “el autor, en su obsesión creativa, tendrá que resistir a la incomprensión, mala fe, el profesionalismo, la indiferencia de los que trabajan con el cine y la falta de respeto de la crítica” (1963: 35). De opinión pesimista, afirmó que el realizador es medido por la altura de su voz. Si el director grita en el momento del rodaje, o con actores, técnicos, y productores, este era reconocido como gran cineasta. Las personas veían al director como un loco de carácter explosivo que intentaba hacer de sus ideas una historia filmica. En la década de los 60 no había cursos universitarios de cine, así que el cineasta se veía obligado a probar suerte filmando una película –o nacía con el don de ser cineasta, o estaba fuera del ciclo artístico–.

A los 24 años de edad, Glauber Rocha ya era un influyente y respetado cineasta, había filmado *Barravento* (1962), *Dios y el diablo en la tierra del sol* y algunos cortometrajes. En el libro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rocha (1963: 36) comentó que en el Brasil de los años 1960 un cineasta que tuviera inteligencia, sensibilidad y creatividad era sinónimo de locura, irresponsabilidad y comunismo. La censura impuesta por la dictadura brasileña a partir de 1964, hizo que las productoras asentadas en el estereotipo del cine americano ganasen fuerza y reprimió cineastas que intentaban hacer un cine más original, apoyado en la cultura y en los problemas sociales del país.

El público, sin preparación, quedó súbitamente dominado por las películas imitativas del cine norteamericano de los años cuarenta, caracterizado por el *western* (cliché usado erróneamente para definir el tema del bandolerismo) y el *gangster film* (cuyos lugares comunes se trasladaban a las películas metropolitanas). Los espectadores, reaccionando inconscientemente contra el lenguaje pobre de la copia, atacaron principalmente los temas: los bandoleros o las favelas, áreas temáticas importantes en el proceso social brasileño, son condenados antes incluso de una manifestación cinematográfica importante. Castrado en relación a estos temas populares, intrínsecamente evidenciados en sus aspectos políticos; castrado en su lenguaje, esquematizado y extrínsecamente exigido como gramática de la comunicación estadounidense del espectáculo, el autor brasileño se encontró prácticamente en un callejón sin salida. (Rocha, 1963: 39).

Rocha creía que el cine brasileño contaba con un retraso de 30 años. La fuerte crítica que hace sobre la imposición de grandes productoras interesadas en imitar, y no crear, limitó a los intelectuales a aceptar la realidad y hacer películas culturalmente pobres. Y peor todavía, a manipular a la audiencia que reconoce como verdad hegemónica la cultura del porno, la porquería, los musicales y las comedias norteamericanas. En ese momento el cine brasileño no tenía prestigio, se caracterizaba por un fuerte abandono político, era demagogo y aventurero. Para el realizador, el cine brasileño de los años 60 vivía en constante retraso. Los cineastas recibían poco por su trabajo, los costes de producción eran altos y los críticos de la época se especializaban en el cine norteamericano (Rocha, 1963: 37).

Ya en el inicio de la carrera Glauber Rocha decidió escribir y filmar los problemas del nordeste y de Brasil. El cineasta se preocupaba por registrar la cultura brasileña, como fuente de identidad e insistía en filmar el paisaje nativo. Para ello, el cineasta busca viajar por el país y se apoya en la literatura como fuente de inspiración. Según João Carlos Teixeira Gomes, periodista y profesor de la Universidad Federal de Bahía:

Durante el viaje de enero de 1956, Glauber realizó un estudio directo de la realidad del nordeste, haciendo un recorrido que incluye el interior de Sergipe, Alagoas hasta llegar la Caruaru, en

Pernambuco, para donde fue con el objetivo de conocer la feria de la ciudad. (Gomes, Apud Ventura, 2000: 56)

El interés por el pueblo brasileño, cultura y política es evidente en su trabajo. En películas como *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964), y en *Antonio das Mortes* (1969), la poesía y el desierto brasileño construyen un universo realista del nordeste. Rocha utilizó la sequía y el *cangaço* (movimiento de los bandoleros de la región) como elementos de representación de la literatura popular nordestina, y buscó las raíces de la nacionalidad brasileña. La representación de la esencia de la cultura local fue utilizada como arma contra la dictadura y la represión.

La película *Terra em Transe*, de 1967, puso de manifiesto el golpe militar de 1964 como fondo y la poesía como expresión y arte. La poesía es otro trazo fuerte de la originalidad de Rocha. Su producción intelectual fue mucho más allá de lo cinematográfico, y se dividía en poesías, cuentos y crítica literaria. Algunos de sus cuentos fueron publicados en el periódico brasileño, como el *A Tarde* y en la revista *Mapa*.

En sus textos críticos, se distingue a un autor enfocado al estudio de la cultura brasileña y sus representaciones en el arte. En los cuentos y poesías, Glauber deja fluir la imaginación. Las palabras son, antes, imágenes que virtualmente pueden componer una o varias formas de pensamiento. El desplazamiento de la palabra del envoltorio narrativo libera su dimensión simbólica y la hace lúdica, capaz de operar en varios registros sensibles e intelectuales. El cine sería soporte, por excelencia, de esa forma de pensar. A partir del cine, la composición poética del Glauber alcanza en materialidad y movimiento la ambición de someter las palabras a la necesidad de la acción. (Ventura, 2000: 51)

Rocha ambicionó crear un cine para el público, enseñó una nueva estética lejos del cine vulgar al que el público estaba acostumbrado. El país pasaba por una crisis tanto en el ámbito artístico como político, así que la decadencia cultural estaba presente tanto en la derecha como en la izquierda. Eso se debió a que el desarrollo de Brasil fue regido por una opresión enorme, generadora de problemas ideológicos.

Entonces, no podemos tener héroes positivos y definidos, no podemos adoptar palabras de belleza, palabras ideales. Tenemos que afrontar nuestra propia realidad con profundo dolor, como un estudio del dolor. No existe nada de positivo en América Latina a no ser que sea el dolor, la miseria; es decir, lo positivo es justamente lo que se considera negativo. Es a partir de ahí que se puede construir una civilización que tiene un camino enorme a seguir. (Rocha, 1967, 01)

Continuaba afirmando que la preocupación principal del crítico latinoamericano debería basarse en clarificar al público el verdadero significado del cine extranjero. No importaba si era artístico o comercial, el público debería empezar a leer, con un lenguaje objetivo, los valores y defectos del cine. Para Rocha (1967: 01), la intolerancia en materia de arte era el peor crimen que existe.

A pesar de intentar ganar al público interno del país, Rocha comprendía la importancia de conquistar un espacio en el extranjero. La conquista del mercado europeo ayudaba en la obtención del propio público interno, en vista de que rompía con el prejuicio contra el arte del cine brasileño. Además de la manipulación mental interna, los cineastas brasileños que lograban consolidar el mercado europeo conseguían más financiación para sus proyectos cinematográficos.

Los filmes para comunicarse necesitan ser exhibidos y para esto, necesitan una sala de proyección o un canal de TV. Tenemos que meternos en la cabeza la importancia de la TV. Pero el cineasta de América Latina quiere todavía ir a festivales, aparecer en *Cahiers*, todas las ideas subdesarrolladas propias de liberales del siglo XIX. Lo importante es otra cosa: es aprovechar la tecnología lo mejor posible para conseguir la mayor comunicación posible. (Rocha, 1967, 02).

La reconstrucción del cine brasileño para Rocha empezó con la *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro. El montaje de la cinta denota la visión del cineasta ante la dramaturgia, que buscó el dislocamiento de la cámara en la elección de las escenas, así como el ritmo interior proporcionado por el montaje. Mauro dirigió la cámara siguiendo su intuición. Esta capta la escena a través de planos y cortes, lo que la transforma en un objeto que miente. Pero al hablar del *cinéma vérité*, todas las veces que un cineasta limita un espacio de la realidad en el encuadre está mintiendo sobre aquella realidad. Así que el cineasta miente sobre lo real por impulso interior, pero a través de una determinada posición de la mirada él capta la verdad del espacio elegido (Rocha, 1963: 51). Lo que impresionó a Rocha del cine de Mauro fue la forma, el montaje de la película. Mauro fue disonante y la raíz de su montaje fue la vivencia. *Canga Bruta* adquiere importancia por construir un diálogo con la realidad, una dialéctica que va desde la crítica a la práctica transformadora. Trajo al cine un problema verdadero (la economía azucarera) y de la moral brasileña, y el método sería restablecido 30 años después por Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha, Paulo Saraceni, Joaquin Pedro de Andrade y todo el *Cinema Novo* en la lucha contra el cine mecánico. Glauber Rocha (1963: 54) cita a Humberto Mauro como la primera figura del cine en Brasil.



La década de 1950 fue la más compleja y frustrante para el cine brasileño, debido a la caída y la incapacidad de la productora Vera Cruz en producir películas de calidad. Glauber Rocha (1963: 70) escribe que el cineasta Alberto Cavalcanti fue el único en ser expulsado del cine brasileño, retornando a su prestigio europeo. El propio Cavalcanti afirmó haber sufrido la mayor decepción de su vida en su experiencia en la Vera Cruz. A la Vera Cruz le seguirían a la bancarrota Multifilmes, Sacra Filmes, Kino Filmes y Maristela. Según Rocha, muchas películas fueron producidas, pero ninguna de valor. En esa década se olvidó de Humberto Mauro y del *cinéma vérité* para exportar productores internacionales, que enseñaron sus praxis y regresaron a sus países. La producción no pasaba de imitar el cine norteamericano y europeo. Personalidades como Abílio Pereira de Andrade, Fernando de Barros, Flávio Tambellini, Plínio Garcia Sanchez, Rubem Biáfora se volvieron conocidos, así como Osvaldo Massaini y Herbert Richers. Críticos de la *Revista do Cinema* de la ciudad de Belo Horizonte (MG), discutían la forma y el contenido, argumento y guion, corte y montaje. Los años 50 también consagraron la *chanchada* y a actores como Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Zé Trindade, Eliana o Macedo, entre otros. Para Rocha (1963: 72) la Vera Cruz consiguió unir la estupidez, la auto-insuficiencia y el amateurismo. Según Rocha, el antiguo cine brasileño marcó el género de aventuras a través de la estética de Humberto Mauro.

De la mano de Lima Barreto con la película *O cangaceiro*, en 1953, llegó la mezcla de las aventuras con el *cangaço*. La obra proveniente del verde-amarillo geográfico estaba integrada en el contexto cultural de la época, que en aquel momento hablaba de la estética campesina del nordeste. Salvyano Cavalcanti de Paiva bautizó el género aventurero del *cangaço* como *nordestern*, en referencia al *western* norteamericano. Para Glauber Rocha (1963: 92), Lima Barreto no había comprendido la novela *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, y la película creó un drama de aventuras, psicológicamente convencional y primario, ilustrado por místicas figuras de sombreros de piel, estrellas de plata y crueldad crónica.

El bandido funcionaba como en la ideología feudal: Galdinho era *cangaceiro* porque era malo; Teodoro era *cangaceiro* porque había matado a un hombre, los sacerdotes se lo llevaron, pero regresó porque le gustaba la tierra y quería morir en la tierra (...) Un drama fatalista: uno es bueno, el otro es malo. Galdinho ha pagado sus iniquidades; de hecho, ya cuenta con una bala en el pecho. Por supuesto, la burguesía y los analfabetos público brasileño, formado en la mitología

idealista occidental, aplaudirían a esa película que nada debe a las mejores películas de *cowboys*. Canto de amor la tierra, narrado en un ritmo épico de corrido mexicano. (Rocha, 1963: 93)

En los años siguiente de la grabación de *O cangaceiro*, Nelson Pereira dos Santos dirige *Rio, 40 graus* (1954). Para Rocha, la autoría en el cine brasileño se define con ese autor. La película adquirió gran popularidad sin ser populista, adoptó una posición valiente, solitaria y consecuente. La narración utilizaba un lenguaje simple, y el ritmo traducía la complejidad de la gran metrópolis. A Rocha le encantó la obra de Santos, y afirmó que en él había una sinceridad única en la búsqueda de la verdad, pues era el retrato sin retoques de una realidad cruel (Rocha, 1963: 105).

*Rio, 40 graus* negó de una vez la épica romántica de Lima Barreto, la estética social de *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953), la técnica anquilosada de la Vera Cruz, la demagogia italiana de los seguidores de Rossellini, y mostró a los jóvenes una nueva perspectiva para el cine brasileño. Al igual que yo, (...) he despertado violentamente del escepticismo y he decidido ser director de cine brasileño en que la estaba viendo, *Rio, 40 graus*, y tengo la certeza de que el ochenta por ciento de los nuevos realizadores brasileños sintió el mismo impacto. En ese momento no conocíamos a Humberto Mauro; había dignidad en Nelson Pereira dos Santos; Cavalcanti se asemejaba a una estrella distante; Lima Barreto un monstruo agresivo y mentiroso; Mario Peixoto un mito. (Rocha, 1963: 106)

La película *Rio, 40 graus* mostró cómo realizar un cine digno de aplausos sin caer en el círculo vicioso de las grandes producciones. El coste de la película fue un millón ochocientos mil cruzeiros, muy distinto de los 10 millones de *O cangaceiro* de Lima Barreto. Nelson Pereira dos Santos no necesitó de un gran aparato cinematográfico, sino que utilizó escenarios naturales y un fotógrafo joven y talentoso como Hélio Silva –con pocos recursos hizo una gran película–. Para los jóvenes que deseaban poder hacer cine, aquel gran descubrimiento posibilitó y estimuló una producción cinematográfica más sencilla, confirmó que era posible hacer cine en Brasil con dignidad. El complejo de inferioridad había sido cambiado por el lema del propio Glauber Rocha, *Una cámara en la mano y una idea en la cabeza*. Rocha (1963: 138) explicaba que para que tuviera lugar la producción de un nuevo cine era necesario abandonar la influencia norteamericana, librarse de la cámara, del efecto mecánico y preocuparse por los personajes, por el hombre y por el ambiente social.

En Génova, Italia, en el año 1965, Rocha lanzó el manifiesto *La Estética del Hambre*. Como exponente del movimiento *Cinema Novo*, defendía la reanudación de temas singulares de afirmación nacional. En su caso, el hambre estaba marcada como el

señuelo de la atención europea al tercer mundo. En realidad Rocha defendía la búsqueda de elementos propios de su país. La potencia creativa del tercer mundo, del *Cinema Novo* y de Glauber Rocha, llamaron la atención de los artistas europeos que buscaban el mismo ideal –romper con el cine hollywoodiense y crear sin imitar–.

Rocha fue aclamado en Europa en festivales. En 1963, la película *Barravento* fue premiada en el Festival Internacional de Cine de la Checoslovaquia. Un año después, Rocha ganó el gran Premio en el Festival de Cine Libre de Italia y el Premio de la Crítica en el Festival Internacional de Cine de Acapulco, con la cinta *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. Sin embargo, es con *Tierra em Transe* que el cineasta gana un mayor reconocimiento. Rocha conquistó el Premio de la Crítica en el Festival de Cannes, el Premio Luis Buñuel en España, el Premio de a la Mejor Película del Locarno International Film Festival, y el Golfinho de Oro a la Mejor Película del año, en Río de Janeiro. Otra película premiada de Rocha fue *Antonio das Mortes*, premio a la Mejor Dirección en el Festival de Cannes y, otra vez, merecedora del Premio Luis Buñuel en España.

En 1968 Glauber recibió algunas invitaciones para grabar en el exterior. Las invitaciones contenían lo que el cineasta buscaba en aquella época: libertad de expresión. En 1970, Rocha filmó en el Congo una producción ítalo-francesa llamada *El León de Siete Cabezas* (1971). El mismo año filmó *Cabezas Cortadas* (1970) en España. Esta película contó con productores, actores y técnicos españoles en su mayoría. El estilo glauberiano tuvo gran influencia sobre el nuevo cine español de los 80, que desde entonces avanzó en investigación, información y calidad.

### **2.7 La película Dios y el Diablo en la tierra del sol (1964)**

La militancia política en el *Cinema Novo* trae consigo el debate acerca de temas como la ciencia social y la identidad brasileña proveniente de conflictos de la sociedad. Basada en el libro *Os Sertões* (1920) de Euclides da Cunha, el cual aborda la Guerra de Canudos (1807) Glauber Rocha escribió el guion de *Dios y el diablo en la Terra del Sol*. El libro de Euclides da Cunha, periodista, describía la fatídica guerra entre los campesinos y la república. La masacre de los campesinos reunidos en la comunidad religiosa liderada por Antonio Conselheiro, reflejó la crisis de la reforma agraria, que

afecta Brasil hasta la actualidad. En la película Rocha retomaba la historia de Canudos, a través de São Sebastião y sus seguidores, así como la barbarie de la República al masacrar a los rebeldes, que en la película están representados por la Iglesia y los coroneles. Retomar la historia de Canudos invita a una nueva reflexión sobre la legitimidad de la respuesta del oprimido que infelizmente acaba muerto. Rocha quiso hacer inmortal la historia de la gente y acercarle el debate a través de temas como el hambre, la miseria, la religión y la violencia. En la película prevalece el impulso de la rebelión y la esperanza, derivados de la política de 1964.

La década de los 60 estuvo marcada por la fuerte represión impuesta por la dictadura. El presidente progresista João Goulart había proclamado sus intenciones de aplicar políticas de izquierda dentro del país: avances en los derechos civiles, oposición a la privatización del petróleo y creación de la Superintendencia de Política Agraria (Avellar, 2002: 9). En paralelo, el presidente atravesaba innumerables crisis: económico-financieras, político-institucionales y de partido. La lucha de clases de Brasil alcanzaba una amplia movilización política das clases populares, principalmente en la ampliación del movimiento sindicalista obrero. Mientras tanto, la oposición derechista en el Congreso y las Fuerzas Armadas planeaban un golpe de estado, que finalmente se dio lugar el 31 de marzo de 1964.

En ese momento la concepción del cine era de revolución y afirmación de la cultura nacional. La película *Dios y el diablo en la tierra del sol* se estrenó el 13 de marzo de 1964 en Río de Janeiro, en medio de un periodo confuso debido a la crisis económica y política que vivía el país, pero también optimista por las manifestaciones de la izquierda, de las clases populares y por la promesa de reforma de base del gobierno de João Goulart. Sin embargo, todo ocurrió de manera imprevisible. Mientras los directores anunciaban el nacimiento de un nuevo cine, los militares protagonizaban el Golpe de Estado que derrocaría el gobierno de João Goulart e implantaría una dictadura.

*Dios y el diablo en la tierra del sol* cantando que la tierra es del hombre, el presidente anunciando las Reformas Básicas, Glauber anunciando un complejo cultural listo para estallar, los militares (...) implantando la dictadura que comenzaría a (...) impedir la libertad de creación. Dios y el diablo: Glauber comienza allí. (Avellar, 2002: 12)

Con el golpe militar la censura instituida quería destruir la película, y por ese motivo esta tuvo que salir del país de forma clandestina. Así, Glauber Rocha consiguió

exhibirla y ganar la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1964. Con motivo del estreno se celebró un debate grabado por Alex Vianny:

No es el resultado mío individual: creo que la película es el resultado de toda la consciencia cultural propiamente dicha que tiene el Cinema Novo (...) las condiciones culturales y políticas de Brasil y la feliz coincidencia histórica con el nivel de concienciación constituyen la llamada coincidencia histórica inevitable. (Rocha, 1964).

En 1963, cuando *Dios y el diablo en la tierra del sol* fue filmada, los directores brasileños de la época como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Glauber Rocha ya hablaban de política y realidad, creaban un mundo ficticio que estaba integrado en el contexto de la época, en el cual, según Rocha, las clases altas controlaban la moral y manipulaban a la población. El filme aborda la reclamación de justicia de las personas excluidas del sistema social de Brasil. A pesar de no ser su primer trabajo, el contexto le otorgó un valor simbólico: supuso el nacimiento del *Cinema Novo*. Hubo una gran diversidad de factores que convirtieron al filme en una obra de referencia dentro del movimiento cultural y artístico del momento. Estaba marcada por un amplio trasfondo político, y su crítica se centraba en el reconocimiento del sufrimiento de las clases populares. Rogerio Costa Rodrigues, en una entrevista sobre el *Cinema Novo*, dijo que había una tormenta dentro de la película *Dios y el diablo en la tierra del sol*, pues estaba llena de grandeza.

La película plasma, además, la intención de la época: materializar la nacionalidad brasileña en un nuevo cine. Por ello, experimenta con el lenguaje cinematográfico, y depura su estilo propio en la representación de la imagen. Los elementos característicos se concretan y se entrelazan hasta construir una estética de la violencia. La imagen cinematográfica está llena de excesos, misticismo popular, negritud, música folclórica brasileña e intensidad dramática. Rocha termina desintegrando el equilibrio filmico y produce una violencia estructural que provoca el caos.

La temática aborda asuntos antropológicos complejos como el folclore, la mitología y la religión popular. Rocha critica las instituciones establecidas, el sometimiento económico y político de las clases populares, así como las realidades de la miseria del pueblo con los hechos representados y, además, reclamados como necesarios. El

cineasta recorrió la cultura del norte de Brasil, identificando al *cangaceiro* (nombre de los bárbaros del nordeste de Brasil) como el símbolo del brasileño *puro* o nativo, sin influencia internacional. El cine brasileño abordó la temática del *cangaceiro* solo en 1953, con Lima Barreto. En la literatura de Franklin Távora y José Lins do Rego ya se contemplaba, desde hacía mucho, este personaje popular de la cultura nordestina. El *cangaceiro* representaba el fenómeno de la rebeldía y la reivindicación contra el latifundio nordestino, así como las malas condiciones en las que vivía el pueblo. En las manos de Rocha, el *cangaceiro* ganó el reconocimiento artístico internacional que otros cineastas buscaban en la época.

A pesar de que la película fue considerada un *western* brasileño, Rocha en realidad intentó narrar (con originalidad) la historia de un pueblo que reivindicaba su integración en el sistema social. El filme narra la trayectoria de la pareja, Manuel (Geraldo Del Rey) y Rosa (Yoná Magalhães), en busca de una vida más digna. El matrimonio vive bajo el umbral de la pobreza. Manuel, hombre de fe religiosa, busca en la religión pagana la liberación para una vida mejor. Este personaje simboliza el pueblo, el dolor causado por la hambruna y la necesidad de recurrir a la fe para creer que un futuro mejor es posible. Rosa representa la esposa abnegada, la razón (oprimida) en el matrimonio y el deseo de liberación del espacio modelador primitivo. Los personajes coadyuvantes: *cangaceiro* Corisco (Othon Bastos) y Antonio das Mortes (Maurício do Valle) representan el desorden y el caos; São Sebastião (Lidio Silva), el Sacerdote (João Gama) y los terratenientes son figuras representantes del poder religioso y económico.

En la película el doble movimiento –crítico y la incorporación de la religión– define, por un lado, la necesaria superación de la fase religiosa de la conciencia rebelde, la lucidez revolucionaria. Por otro lado, el remate –la revolución– sólo se hace palpable a través de la práctica mística de Sebastião y Corisco como prefigura la gran guerra sin Dios y el Diablo anunciado por la metafísica de Antonio das Mortes y el cantante ciego. Uno debe asumir un orden de cosas en el interior del país en el que todo es una señal de que se va a cumplir la promesa de la salvación. La elección de Glauber es clara: es la mediación de la cadena que organiza la narración, y ella habla el lenguaje de la profecía. (Xavier, 2001: 150)

El filme empieza con Manuel (Geraldo Del Rey), un hombre muy pobre caminando por el *sertão* (área desértica de Brasil). En el trayecto encuentra a São Sebastião (Lidio Silva), quien habla y predica al pueblo, además de luchar contra los terratenientes y buscar el paraíso después de la muerte. Fascinado por el discurso de este, Manuel acude

a Rosa (Yoná Magalhães) y le dice que algún milagro les llegará del cielo y les salvará de la pobreza en la que se encuentran.

Manuel decide irse con su mujer en busca de São Sebastião. Cree que él es quien les puede salvar de sus pecados y sacarles de la miseria, aunque Rosa no cree en los posibles poderes de esa persona. El matrimonio encuentra al predicador y a su grupo de seguidores, con los que convive un periodo de tiempo. Durante la convivencia, Rosa se percata de la farsa de São Sebastião y decide acabar con la vida del impostor.

En paralelo, los terratenientes contratan a Antonio das Mortes (Maurício do Valle) para matar a São Sebastião y a sus seguidores. Antonio das Mortes encuentra sus objetivos, acaba con la vida de todos ellos, excepto la del predicador –a la que ya había puesto fin Rosa–, y decide perdonar la vida a la pareja de Manuel y Rosa.

Los caminos de Antonio das Mortes, Manuel y Rosa se separan. La pareja, en su andadura, se encuentra con el grupo de Corisco (Otthon Bastos), que vuelca su vida en perseguir todo aquello que representa injusticias sociales, entre ellas vengar la muerte de su amigo Lampião a manos de Antonio das Mortes y acabar con la tranquilidad del Coronel Calazans (Antônio Pinto).

La película pasa por cuatro fases distintas, en las que transcurren las aventuras de la pareja protagonista Manuel y Rosa. La primera muestra la dura vida de los campesinos y la represión hasta la revolución. Manuel y Rosa viven con la madre, en una lucha por la subsistencia. Manuel trabaja para el terrateniente para el cual cuida del ganado. Rocha muestra la severa vida de los campesinos en la cotidianeidad laboral rural. En el ajuste de cuentas el terrateniente intenta engañar a Manuel. Movidio por la rabia el campesino apuñala a su jefe, que acaba muriendo. Los secuaces del terrateniente van a encuentro de Manuel y matan a su madre. Manuel y Rosa huyen por el *sertão*.

La segunda fase está marcada por la religión, la devoción espiritual y el misticismo en el discurso religioso. La pareja se encuentra con el grupo de São Sebastião y se une a ellos. Pronto Manuel manifiesta devoción por el líder espiritual e inicia una búsqueda para ascender a un plano espiritual, libre de los bienes materiales. Rosa no cree en las predicaciones de São Sebastião, ella es realista y pragmática. Después de la ruptura

derivada de la muerte de São Sebastião y sus seguidores, el matrimonio busca un nuevo camino.

Así entra la tercera parte de la cinta marcada por la vida en el *cangaço*<sup>26</sup>, y la guerra contra el latifundio. Manuel y Rosa se juntan con el grupo de Corisco. En el grupo del *cangaceiro*, Manuel continúa con la devoción espiritual, de la cual expone sus juicios a través de largas conversaciones con Corisco sobre el significado de la violencia y de la oración en la lucha por cambiar su destino. Aquí el matrimonio hace conexiones interpersonales, a partir de las cuales Rosa se torna amiga de Dadá, mujer de Corisco. Manuel se convierte en *cangaceiro* y ahora responde al nombre de Satanás.

La última fase muestra la carrera insana, desesperada de Manuel y Rosa por el *sertão*. La ruptura con el grupo de Corisco surgió de la mano de Antonio das Mortes, que logra su desafío de asesinar a Corisco. La pareja, con miedo de la muerte y en busca inacabada e inalcanzable de un sitio seguro para vivir abandona el sprint. Así la película retoma la idea del desierto cambiarse en el mar y el mar cambiarse en el desierto justamente cuando acaba la película.

Las distintas fases no ocupan el mismo periodo de tiempo en la película. En cada una de ellas nace un nuevo discurso político o religioso, con distintos símbolos de la cultura brasileña, y también representan múltiples acciones y reacciones de los protagonistas ante la situación en la que se encuentran. Las rupturas son siempre causadas a través de la muerte, que representa claramente el fin de una fase y el inicio de otra.

### **2.8 La película *Antonio das Mortes (Dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1969)***

La censura de la dictadura brasileña fue dura con la libertad de expresión. Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, el 13 de diciembre de 1968 la administración militar del presidente Costa e Silva promulgaba el AI-5 (Acto Institucional N° 5), por el cual cualquier empresa de comunicación debía tener las pautas previamente aprobadas y sujetas a inspección por agentes autorizados del gobierno. Esa ley también alcanzó al

---

<sup>26</sup> El *Cangaço* era un fenómeno del bandolerismo brasileño que se produjo en el noreste del país. Los hombres en el grupo recorrieron las ciudades en busca de la justicia y la venganza por la falta de empleo, de alimentación y de ciudadanía causando el desorden de la rutina de los agricultores.



arte y los movimientos culturales. Ese mismo año Rocha grabó la película *Antonio das Mortes* en la ciudad de Milagres, al interior de Bahía. El AI-5 restringió la libertad civil y de expresión, acto que acabaría con el movimiento *ropicalista*, iniciado en la segunda mitad de 1967. Dentro de ese cuadro de inestabilidad social se estrenó una película revolucionaria, vanguardista y con fuertes trazos de la ideología *tropicalista*. La película unió un estudio reflexivo de Glauber Rocha y los demás integrantes del *Cinema Novo* entre los años 1966 y 1968. En 1968 y 1969 hubo una gran influencia en el cine del movimiento *Tropicalista*.

Los autores trataron de mantenerse informados sobre los cambios que también se habían estado evidenciado en los principales centros de Europa y Estados Unidos. Al igual que en el mayo francés de 1968, en Brasil la militancia de izquierda abanderaba el discurso por la paz y la crítica de los partidos políticos tradicionales. La atmósfera de 1968 había cambiado mucho respecto a la de 1964. Ahora la cuestión fundamental era la conquista del público, pero sin renunciar a los principios del *Cinema Novo*. Era imprescindible mantener el enfoque temático nacional y popular, y la construcción de una narración original que se opusiera a la narrativa cinematográfica de carácter industrial. Esto justifica la transformación del personaje Antonio das Mortes, la figura sombría y consciente de su deber en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, que cambia su posición hacia la autocrítica y elige unirse a la lucha de la población contra los terratenientes, que siempre le habían contratado. El personaje en la película *Antonio das Mortes* es consciente de su posición.

Durante la producción de *Antonio das Mortes*, Glauber Rocha encontró dificultades que retrasaron la finalización de la película varios meses. En medio de estas dificultades, Rocha trató de rescatar algo de la idea pionera del *Cinema Novo*, la artesanía y el trabajo improvisado pero profundamente creativo. Rocha no tenía la intención de que *Antonio das Mortes* se incluyera en la corriente del cine marginal (género desarrollado desde 1967 en São Paulo y Río de Janeiro por Rogério Sganzerla y Julio Bressane) que en ese momento representaba una salida para la crisis que el *Cinema Novo* vivía. La conquista del mercado quedó cada vez más restringida a los estrechos límites establecidos por la industria cultural. Los cambios técnicos realizados por los propios realizadores *cinemanovistas* apuntaban en esa dirección. El público continuaba siendo un gran problema, –con excepción de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de

Andrade, y *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos—, el éxito de público de las películas *cinemanovistas*, continuaba siendo bajo. Por otro lado, la represión política y la censura no permitieron que la continuidad del debate político cultural se prolongara con el paso de los años. Las formas más claras del debate y del posicionamiento político fueron en gran medida obstruidas (Malafaia, 2012: 59).

En 1969, Glauber Rocha escribe el texto *Tropicalismo, antropología, mito, ideograma* en el cual expresa la influencia de la Tropicália en *Antonio das Mortes*. El filme constituye un gran teatro con mucha ironía sonora y el colorido del tropicalismo, donde la vía revolucionaria del pueblo está representada por Santa Bárbara (Rosa Maria Penna), Negro Antão (Mário Gusmão) y el *cangaceiro* Coirana (Lorival Pariz), y la unión intelectuales-pueblo desencadenada por el profesor (Othon Bastos).

Tropicalismo es la aceptación del subdesarrollo; por lo que es el cine antes y después del tropicalismo. Ahora ya no tenemos miedo de confrontar la realidad brasileña, nuestra realidad, en todos los sentidos y todas las profundidades. Por eso, en *Antonio das Mortes* existe una relación antropográfica entre los personajes: el profesor se come a Antonio, Antonio se come al *cangaceiro*, Laura come el comisario, el profesor come a Claudia, los asesinos se comen a las personas, el profesor se come al *cangaceiro*. (Glauber Rocha, 1981: 119)

A pesar de toda la censura y represión, la película causó gran alborozo político en vista de que trató asuntos controvertidos para la dictadura. Abordó cuestiones revolucionarias del nordeste de Brasil, lo cual convirtió a Glauber Rocha en un líder de la izquierda cinematográfica. La Comisión de la Verdad sospechó que la dictadura planeaba detener a Glauber Rocha, algo que no pusieron en práctica porque se exilió en 1971.

La película no es para nosotros una máscara, porque la película no hace la revolución, la película es uno de los instrumentos revolucionarios y esto debería [ser] crear un lenguaje latinoamericano, libertario y revelador (Glauber Rocha en una entrevista a la revista *Cine Cubano*, en 1971).

*Antonio das Mortes* es la continuación en 1969 de la historia de *Dios y el diablo en la tierra del sol*. El filme continúa en la misma línea que el anterior, que aborda temas relacionados con la realidad social de la época, evidenciando la cultura y el subdesarrollo del país. La cinta llamó atención del mundo por la representación de la música, el carnaval y el misticismo: las secuencias que describen al pueblo basadas en los ritos de la religión pagana (*candomblé*), y también las fuertes escenas protagonizadas por Laura (Odete Lara) cuando apuñala repetidas veces al delegado

Mattos (Hugo Carvana) en una plaza pública. Las dos películas describen en su argumento el estado gubernamental como caótico. En *Antonio das Mortes*, el protagonista está marcado por el arrepentimiento y el dolor emocional.

En el filme Rocha hace una lectura de la miseria y la revuelta de la población. La hambruna y la fe son tematizadas como fenómeno social, político, estético y discursivo. También aborda la lucha ideológica como pensamiento político social, en vista de que la violencia y el misticismo son parte de la línea teórica del cineasta. La fe y la celebración son las bases de la narración, pues Rocha utiliza mucho la religión del *candomblé*, el folclore y el carnaval. La narración no trabaja en el campo de la razón o de la conciencia, es más impulsiva y directa. El cineasta demuestra que todo orden social o individuo puede ser sometido a las crisis radicales y estallar en la violencia o el caos –la inestabilidad emocional y social constituyen el imaginario político en la película *Antonio das Mortes*–.

Según Glauber Rocha el público no soporta imágenes de la propia miseria, pero como símbolo de la fidelidad a su ideología él construye una película violenta, donde dicha violencia es consecuencia del sistema caótico que viven los personajes, tanto los que están dentro del orden como los que se sitúan en el desorden social. La muerte es tratada como redención, o como perdón por el dolor consecuente de la miseria. El filme narra la contradictoria historia del asesino profesional, Antonio das Mortes (Maurício do Valle) y la disputa por el poder económico para mantener el control social sobre el pueblo que lucha por mejores condiciones de vida.

Creo que *Antonio das Mortes* es mi mejor película, una realización perfecta de mis ideas. Allí tengo un escenario, una limitación espacial. Realizo un ‘mise-en-scène’ brechtiano con signos de la sociedad brasileña que realmente la sitúan en el Tercer Mundo (Rocha apud Gerber, 1982: 90).

En la historia de la película, Antonio das Mortes (Maurício do Valle) cree que Corisco (Otthon Bastos) fue el último *cangaceiro* vivo. Al tener conocimiento de que en la ciudad de Jardim das Piranhas hay un hombre que se denominaba *cangaceiro*, Antonio das Mortes va hasta la ciudad para confirmar la información. En paralelo, en Jardim das Piranhas, el *cangaceiro* Coirana (Lorival Pariz) jura, para el pueblo, vengar la hambruna contra los poderosos.

Al llegar a la ciudad, Antonio das Mortes encuentra a Coirana y el ritual de la lucha entre el dragón de la maldad contra el santo guerrero empieza. Al matar al *cangaceiro*, Antonio das Mortes ve a una chica a la que el pueblo ha apodado la Santa Bárbara (Rosa Maria Penna). El asesino se enamora de la Santa Bárbara y empieza a redimirse de sus pecados. Con la redención, Antonio das Mortes inicia una disputa contra el coronel Horacio (Jofre Soares) para ayudar al pueblo hambriento. La gente celebra en un ritual con música y danza.

La cinta también desarrolla las intrigas sociales que rodean al delegado Mattos, que utiliza de la confianza del coronel Horacio para lograr el poder, pero le traiciona con la esposa Laura (Odete Lara). Con la intención de limpiar su honra el coronel intenta matar a Mattos (Hugo Carvana), pero en un acto de desespero y venganza, Laura le apuñala numerosas veces en plaza pública.

## **2.9 Consideraciones finales**

El *Cinema Novo* surgió como una revolución en el cine por directores cansados del alto coste de la producción cinematográfica, que limitaban la elaboración de nuevas películas a las grandes productoras brasileñas. Los cineastas estaban molestos con el cine imitativo europeo y norteamericano, también con la comedia burlesca y popular de la *chanchada*. El movimiento se definió por un grupo de jóvenes que lucharon por un cine con más realidad, mejor contenido y poco coste. Las técnicas utilizadas fueron grabaciones de sonido directo y cámaras portátiles. Los cineastas buscaban promover películas bajo el eslogan “una cámara en la mano y una idea en la cabeza.”

Las películas se caracterizaron por abordar la intervención social y política, normalmente con la perspectiva de la izquierda. El cine se volcó en el manifiesto y el uso de la cámara se tornó un arma ideológica. Los temas abordados se relacionaban directamente con el subdesarrollo brasileño. A mediados del siglo XX el cine europeo se encontraba envuelto en movimientos de postguerra como el neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa, cuyas ideologías influyeron en el movimiento *Cinema Novo*, que en esa época ganaba fuerza en circunstancias semejantes a los movimientos europeos.

Los cineastas como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo, Paulo César Saraceni y Glauber Rocha iniciaron una revolución cinematográfica en Brasil y América Latina con películas originales, vanguardistas e ideológicas. Lucharon contra la represión de la libertad de expresión impuesta por la dictadura brasileña y se tornaron activistas políticos y sociales. Glauber Rocha creó la estética del hambre, que criticaba al público internacional al decir que los países del primer mundo no comprendían la miseria del tercer mundo, que solo veían el tema con curiosidad y no con la comprensión del significado real del hambre. Los *cinemanovistas* también querían ser la voz del oprimido, que lucha por ser visualizado, y así conseguir cambiar su situación. La estética del hambre trató la violencia como consecuencia de la situación de exclusión y como efecto del hambre que sufría una gran parte de la población brasileña. La violencia no era primitiva, sino más bien reivindicadora, era el resultado de la situación caótica que vivían esas personas.

Los años que seguirán al *Cinema Novo* fueron complejos en cuanto a política económica y social. El cine perdió el enfoque revolucionario agresivo, para tornarse representativo y conformado. El tema del hambre casi desapareció y la violencia ahora es barata y primitiva. Las luchas de la actualidad son, en la mayoría, urbanas, entre criminales y policías, el nordeste está acomodado y se muestra apático ante la política. El arte del cine en Brasil fue castrado por la dictadura, que a través de la persecución y la censura, destrozó la vena artística de la sociedad brasileña.

Al conocer la historia cinematográfica brasileña se percibe que la influencia de Glauber Rocha fue fundamental en la creación del *Cinema Novo*. Nelson Motta<sup>27</sup>, en el libro *A primavera do dragão* (2011), recoge una biografía de la juventud de Glauber de Andrade Rocha. En ella, el escritor constataba que Rocha, desde su adolescencia, ya se destacaba por su carácter crítico y bagaje literario, que le hacían conocedor de una vasta cultura sociológica y antropológica. El cineasta cultivó un perfil militante, en el cual la denuncia social era presentada en el conflicto de luchas de clases. Al seguir esa línea el director se convirtió en uno de los grandes activistas del movimiento *Cinema Novo*, y

---

<sup>27</sup> Nelson Candido Motta Filho (Brasil, 29 de octubre 1944) es periodista, compositor, escritor, guionista, productor musical y letrista brasileño.

con *Dios y el Diablo en la tierra del Sol*, *Terra em Transe* y *Antonio das Mortes*, ganó premios y visibilidad internacional. Las películas sellaron un retrato de la confusión de Brasil durante el golpe y del momento de transición por el cual pasaba América Latina.

En la década de los 60, para movilizar la opinión política era necesario pensar en un proceso simbólico. Siendo así, surgieron los movimientos sociales y culturales, como el *Tropicália* y el *Cinema Novo*. El director creó películas provocativas y poéticas, mostró la lucha contra la inmoralidad y el posicionamiento político contradictorio de los gobernantes. Glauber Rocha ofreció una solución dramática para el escenario político en el cual el país se encontraba, con películas que seguían el concepto de la guerrilla al llamar a la población a las armas y a derramar sangre por un ideal. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes*, la población está armada, hay conflicto y el pueblo acaba siendo asesinado. El guion de *Terra em Transe* ofrece diálogos poéticos y muestra claramente la insatisfacción del director con la política de la época. En la trama se evidencia la gana del cineasta en la luchar contra la dictadura. Sin embargo, se encuentra con un pueblo apático y unos revolucionarios dispersos, repartidos en diferentes grupos.

Con el estilo regionalista y político-revolucionario Glauber Rocha reinventó las películas brasileñas y sirvió de inspiración en el medio cinematográfico. La combinación de estilo entre poesía, regionalismo y política hizo de sus filmes un ejemplo de originalidad a ser seguido. La representación política y social que hizo fue muy fuerte incluso para la época. Glauber Rocha sufrió una enorme represión por parte de la dictadura brasileña. Dicha represión tenía que ver con los discursos y las acciones de los personajes en las películas. Las estructuras sociales retratadas mostraban el interés por el mantenimiento del poder por quienes retienen dicho poder (político o social) sobre el pueblo.

En *Antonio da Mortes*, se referencia al problema de la reforma agraria, que Rocha muestra como una dificultad real, la lucha de los campesinos brasileños que continúa hoy día. El debate permanece vigente y sigue siendo válido como pauta para una discusión en torno a las condiciones sociales brasileñas. Glauber Rocha comprendía la importancia del discurso en el cine. De acuerdo con el director, el cineasta debe liberar la imaginación y entender la película en su plano audiovisual. La combinación de conocimientos teóricos, culturales y de prácticas del cine propuesta en *Dios y el diablo*

*en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes* muestra sobre todo la rebelión del propio director ante un sistema social inepto y caótico. En la filmografía del cineasta se percibe la intención de ofrecer una solución para los problemas sociales además de invitar a la audiencia a reflexionar sobre una realidad distante, desconocida, pero existente. A Glauber Rocha le hubiera gustado que la clase media renunciase a la inercia para convertirse en activistas sociales.

Este capítulo es importante en la comprensión de la situación cinematográfica que Brasil vivía entre los 60 y los 80. Con esta información es posible proceder al análisis semiótico de las películas *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes*, en vista de que estas son la propia representación del movimiento *Cinema Novo* y, en el caso de *Antonio das Mortes*, también está presente el movimiento *Tropicália*.

No se puede separar la historia de la ciencia de la comunicación –el análisis semiótico es el estudio de signos representado por el lenguaje y la cultura–. Comprender el discurso de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* y *Antonio das Mortes* es un trabajo que necesita de una visión holística de la situación. Con base en la creencia social, religiosa, política e historia brasileña se empieza a entender el significado de los discursos. Cada vez más los datos de los sentidos son integrados, principalmente con la explicación científica-antropológica. “La búsqueda del significado tiene una verdad que puede ser explicada”, afirma Lévi-Strauss (1987) en el libro *Mito y Significado*.





### **CAPÍTULO 3: La semiótica y las películas**

La teoría discursiva de Yuri Lotman establece que el texto contiene las funciones comunicativas, creativas y restauradoras del lenguaje, y como consecuencia condensa las funciones fundamentales de cualquier sistema semiótico. El texto no es solo un portador pasivo de significado, sino que aparece como un fenómeno dinámico e intrínsecamente contradictorio. Yuri Lotman creó el término *semiosfera*, por analogía al de *biosfera*, introducido por V. I. Vernadski (Moscú, 1906). Para este autor, la biosfera es un espacio completamente ocupado por la materia viva. De forma análoga, Lotman concibe la semiosfera como un “continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman, 1979: 22). A su vez, esa tesis hace una equivalencia del estudio del teórico Yuri Lotman sobre la semiosfera con las películas de Glauber Rocha aquí investigadas.

En la correlación entre biosfera y semiosfera, Lotman (1979: 11) explica que “la biosfera de Vernadski es un mecanismo cósmico que ocupa un determinado lugar en la unidad planetaria”. La biosfera es un elemento físico que envuelve todas las acciones y sistemas dentro de ese espacio, totalmente ocupado por la materia viva –comprendida como un conjunto de organismos vivos–. El concepto de biosfera se refiere a todo lo existente en el sistema como un elemento único y cerrado, al igual que la semiótica. Pero la semiótica es un sistema abstracto, y puede ser considerado como un mecanismo único. “En las cuestiones de la semiótica, se puede considerar como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros” (Lotman, 1979: 12).

La unión de varios sistemas semióticos forman la semiosfera, que se caracteriza por atributos distintos: el primero es el carácter delimitado –la semiosfera está conectada con la homogeneidad e individualidad semiótica–. La delimitación es el concepto de la frontera. El segundo envuelve la irregularidad semiótica, que es la heterogeneidad estructural del espacio semiótico que forma procesos dinámicos y produce una nueva información dentro de la esfera (Lotman, 1979: 16).

Para comprender el hemisferio semiótico es necesario: en primer lugar, agrupar todos los signos; después, conocer el límite semiótico para razonar cómo se organiza y cómo propicia su propia desorganización externa; y finalmente, existe la obligatoriedad de obtener una visión general para entender lo singular. Un sistema semiótico muy complejo no implica una comprensión total, sino un proceso de comprensión e incompreensión, así como una superposición de uno sobre el otro. Yuri Lotman (1995: 09) explica que “El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia”.

Al interpretar las películas *Dios y el Diablo en la tierra del sol* como una semiosfera y *Antonio das Mortes* como otra, se constataron sistemas ideológicos distintos: el primer filme trata de la cultura del hambre, el segundo aborda la rebelión y movimientos revolucionarios en el periodo dictatorial brasileño de finales de los años 60. Los sistemas semióticos de cada película están claramente evidenciados, y juntos constituyen la semiosfera.

Fragmentar las semióticas narrativas posibilita la comprensión de los papeles que los personajes desarrollan. Cada personaje goza de una importante función dentro del sistema en el que está integrado. El sistema semiótico de las narraciones está formado por la unión de signos y núcleos de personas conectadas por el mismo interés (político, religioso o personal). Ese grupo de personas participa del mismo acto de consciencia semiótica, y están separadas en el sistema de modelización dentro del grupo al cual pertenecen, es decir, cada uno tiene su función.

La investigación sigue los pasos explicados por Yuri Lotman, y para comprender el hemisférico narrativo se propondrá un análisis sobre el signo, la frontera, la organización y la desorganización interna de las semióticas. El análisis aspira a conseguir una visión general que, con la ayuda de lo explicado en los capítulos uno y dos –la política histórica brasileña, el movimiento cultural y la posición cinematográfica de Glauber Rocha–, permita comprender la singularidad del mensaje que el director canalizó a través de los personajes y los distintos conflictos de cada cinta.

Para determinar la definición de signo se ha recurrido a los teóricos Umberto Eco, Ferdinand de Saussure, y Yuri Lotman. Se han utilizado citas de Pierce y Morris, pero solamente porque es imposible concebir un estudio semiótico que no los incluya, así que son teóricos citados en la bibliografía estipulada. A través de la teoría de Eco se hace un análisis propio en el que se comprende el signo, así como la semiosis ilimitada<sup>28</sup> y la complejidad que envuelve la definición de signo. La explicación de Eco posibilita el análisis de los signos creados por Glauber Rocha y sus cadenas de funciones que, obviamente, pueden variar de acuerdo con quién interprete las películas. Se ha recurrido a De Saussure por su definición de la lengua y el habla, y a Yuri Lotman por la interpretación de signo y los límites del lenguaje como modelo primario y las definiciones de los modelos secundarios como la música y el cine. Las dos películas contienen muchos signos que agrupados forman la semiosfera fílmica, en la cual se apuntan algunos ejemplos entendidos como sustanciales para la investigación.

Cada conjunto de información construye un universo semántico propio y un sistema de oposiciones, cuya indagación es precisamente el objetivo del análisis. La semiosfera de cada película crea un sistema de información formulada por el creador, en el cual la interpretación se da de acuerdo con la cultura del interpretante y la aclaración de dicha semiosfera es, exactamente, el material de esa investigación. Cada construcción de sentido afecta a la estructura del conjunto, consolida ciertas relaciones o las desplaza y sugiere otras asociaciones nuevas. La estructura del conjunto de significados de las películas forman una organización de campos semánticos, o micro universos de sentido diferentes y conectados entre sí. De esa manera, el conocimiento de los conjuntos semánticos conectados que formulan la estructura de la semiosfera de cada película promueve el sentido, la reacción y la absorción de información propuestos por Glauber Rocha.

El arte cinematográfico se constituye como un fenómeno bilingüe que es la unión de la fotografía en movimiento y el texto verbal escrito (cine mudo, cine hablado y la música). Sin embargo el público percibe el cine como un único lenguaje, en el que toda la información es transmitida de forma única y directa. Los elementos que componen una película y la dramaturgia teatral forman una mezcla como de texto verbal, lenguaje

---

<sup>28</sup> Umberto Eco (1972: 114) entiende que una SEMIOSIS ILIMITADA son las innumerables interpretaciones de un objeto.

gestual, fotografía y también los efectos especiales. A pesar de que el cine encuentra la base de su metalenguaje en la fotografía, en esa investigación se analizan las palabras y los elementos visuales del discurso. Sin embargo, la intención de este estudio es deconstruir el avanzado lenguaje que compone las películas.

En el periodo del cine mudo de montaje, la influencia del lenguaje verbal se manifestaba en la nítida segmentación del material filmico en «palabras» y «frases», en el traslado, a la esfera de los signos icónicos, del principio de convencionalidad de la relación entre la expresión y el contenido. Esto dio nacimiento a la poética del mensaje, que era un traslado, al ámbito de las representaciones, de los principios del arte verbal de la época del futurismo. El lenguaje de la fotografía en movimiento, al acoger elementos del lenguaje de la poesía verbal estructuralmente ajenos a él, devino lenguaje del arte cinematográfico. En el periodo del cine sonoro tuvo lugar una activa «emancipación» del lenguaje cinematográfico respecto de los principios del discurso verbal. Sin embargo, al mismo tiempo se produjo un amplio movimiento en sentido inverso: las condiciones técnicas de la película cinematográfica exigían textos cortos, y el cambio en la naturaleza estética del filme, la renuncia a la poética del gesto mímico, condujo a una orientación no hacia el discurso teatral o literario-escrito, sino hacia el discurso conversacional. (Lotman, 1996: 22)

El lenguaje cinematográfico difiere en mucho del literario. La literatura es el arte de hablar correctamente, formalmente. El cine recoge el lenguaje de calle, “hablar como se habla,” *slang*, con acentuados tartajeos y con errores en el discurso. Se puede decir que el cine ha traído a la ciencia de la comunicación el lenguaje informal. Eso ocurre porque la naturaleza de la película influyó en la estructura del lenguaje cinematográfico, y la máxima es el lenguaje informal o el *slang*. Al mismo tiempo, la introducción del discurso informal en el arte elevó el prestigio del cine dentro de la cultura, que configuró el carácter registrado equivalente a la escritura y el carácter no escrito del discurso (Lotman, 1996: 23). Ambas películas utilizan un lenguaje de la cultura local, se puede llamar *slang* o habla propia de la región del nordeste de Brasil. El carácter informal de las narraciones es interpretado con la máxima seriedad por tratarse del periodo estético que tenía lugar en Brasil en los años 60 y por la importancia del lenguaje cinematográfico en la ciencia de la comunicación.

En la cultura se pueden observar dos procesos orientados, uno es el mecanismo de la dualidad y el otro es el proceso de orientación opuesta. El primero conduce a una constante división de cada lenguaje cultural activo, con lo cual el número de lenguajes culturales crece vertiginosamente. Y cada uno representa un todo independiente cerrado en sí mismo y en un lenguaje práctico. Es decir, que el análisis de cada cinta promueve una ramificación o el despegamiento de situaciones que conllevan a distintas

interpretaciones. El segundo, proceso de orientación opuesta, es la parte funcional del lenguaje que actúa simultáneamente al lenguaje independiente, y forma una sub-lenguaje que entra en el contexto cultural y forma un todo común. Ese mecanismo adquiere una especificación complementaria que es la base de la cultura. El proceso de orientación opuesta aquí está interpretado como el producto final, único, especificado como el resultado de la investigación. La funcionalidad yuxtapuesta con la autonomía de cada semiótica resultó en la interpretación de las semiosferas y las definiciones desarrolladas en este estudio.

### **3.1 La base del análisis semiótico: el signo**

Según Pierce y Morris los signos son parte del sistema primario y forman el objeto más inmediato de la semiótica. El signo contiene un código, que representa/adquiere la forma de un objeto, y a su vez genera un interpretante. Este se compone de tres partes: signo, objeto e interpretante, que a su vez puede generar otro signo, objeto e interpretante, y así sucesivamente.

Umberto Eco (1972: 83) explica que “el signo está constituido siempre por uno o más elementos de un plano de expresión colocados convencionalmente en correlación con uno o más elementos de un plano del contenido”. Es decir, que el signo es la información enviada por un locutor yuxtapuesto con la información recibida por el oyente –siempre que exista ese tipo de acción ejercida por la sociedad, existe un signo—. Esta, según Eco, es la definición de Saussure, que implica una consecuencia, ya que el signo no es una entidad física, en vista de que lo físico sería la forma concreta de la expresión. “Además, el signo no es una entidad fija, sino el lugar del encuentro de elementos mutantes independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificada”. (Eco, 1972: 84)

Umberto Eco percibe el signo como el “resultado provisional de reglas de codificación que establece correlaciones transitorias”, es decir, que el signo es la asociación de elementos previstos por el código. Por ejemplo, el *cangaceiro* puede representar distintos contenidos como: *cangaceiro/hombre*, *cangaceiro/asesino*, *cangaceiro/elemento cultural nordestino brasileño*, etc. Para el signo *cangaceiro* se encuentra una cantidad indefinida de significados o funciones. El material semiótico

(así como el signo), según Umberto Eco, está presente en el código de la información, lo cual se puede explicar con el ejemplo anterior: elemento1 envía el mensaje “*cangaceiro*”, elemento2 absorbe el contenido “*cangaceiro*” –las funciones semióticas o especies de signos están en el código que es la percepción o definición del *cangaceiro*–. Hay que comprender que el mensaje enviado por un individuo puede ser completamente distinto de la comprensión de la otra persona, lo que genera una semiosis ilimitada. Por tanto un código constituye la combinación entre la información enviada y la comprensión del oyente. “Una función semiótica establece la correlación entre un elemento abstracto del sistema de la expresión y un elemento abstracto del sistema del contenido” (Eco, 1972:87).

El código genera un interpretante, que según Eco (1972: 114) no es el intérprete del signo, sino la garantía de validez del signo, aunque no haya intérprete. Así que el interpretante es *otra representación referida al mismo objeto*, y esta es por tanto otra forma de explicar la semiosis ilimitada: como las innumerables definiciones que puede adquirir el significante, en yuxtaposición con las variadas interpretaciones que logran existir en el significado. Como resultado se explica que un signo es “todo lo que determina otra cosa” (interpretante) “al referir a un objeto que ella misma se refiere” (Eco, 1972: 114). Lo que a su vez también genera infinitas interpretaciones sobre el código desde el punto de la sucesión de la comunicación. A partir de ese principio, la sucesión de definiciones del signo compone la semiosis ilimitada.

Al discutir sobre la interpretación se deben comprender las supuestas variables que conlleva el ser humano al interpretar un objeto. Es decir, que el interpretante puede adoptar formas distintas como: 1) físico, 2) emocional o asociación emotiva, 3) definición científica, 4) cuantificación universal, 5) traducción de un lenguaje para otro, etc. Al usar el ejemplo del *cangaceiro* se perciben las posibilidades del interpretante: 1) el *cangaceiro* como hombre; 2) el *cangaceiro* como asesino o lo opuesto, como reivindicador de la igualdad social; 3) el *cangaceiro* como parte de la cultura brasileña; 4) y el *cangaceiro* como elemento histórico, etc. La semiosis del *cangaceiro* admite la interpretación de todas las definiciones juntas o por separado conforme al contexto en uso. En ese sentido no se puede olvidar que el interpretante adquiere numerosos juicios semióticos que un código permite formular, incluso juicios factuales.

El interpretante se presenta como una categoría que satisface las exigencias de la teoría en cuestión, mientras que la teoría de los códigos no agota las posibilidades explicativas de la categoría de interpretante, útil también en la teoría de producción de signos. (Eco, 1972: 114).

La categoría del interpretante está directamente relacionada con las unidades culturales. La significación y la comunicación funcionan mediante desplazamientos continuos de signos y otros signos que forman las cadenas semióticas y promueven las unidades culturales. Umberto Eco (1972: 118) explica que esa cadena es la que posibilita u origina la condición normal para la significación, y permite el uso comunicativo de los signos para reconocer el objeto. La unidad cultural es toda representación que posibilita la comunicación entre las personas hablantes del mismo idioma. Así que la unidad cultural se materializa en la vida social, y está al alcance en forma de imágenes que interpretan libros, palabras que traducen definiciones, etc.

El interpretante en la teoría de los códigos genera tres categorías semióticas. La primera es la sucesión de la reproducción de significado y significante. Como en la semiosis ilimitada, aunque cada signo es independiente semánticamente, el significado es comprendido como una igualdad. La segunda es el hecho que cada análisis de una unidad cultural es segmentado por unidades semánticas menores. Los signos de esas unidades, a través de sus propios sentidos, pueden representar una mezcla de objetos de naturalezas contrarias o distintas, en diferentes combinaciones textuales. La última es que cada objeto componente de un semema pasa a estar representado por otro significante y abierto a la representación de otro signo que se aproxima el interpretante al sema. (Eco, 1972: 120)

Umberto Eco (1972:134) cuestiona si en la mente del hablante de un idioma existe algo que corresponda al campo semántico. Y comprende que la teoría de los códigos nada tiene que ver con lo que ocurre en la mente del individuo. Así que el campo semántico son estructuras creadas por el semiólogo, que las define como: a) los significantes son unidades culturales; b) las unidades se identifican a través de cadenas de interpretantes, así como en una cultura determinada; c) en una cultura el estudio de los signos permite establecer el valor del interpretante, en términos de posición y oposición, dentro del sistema semántico; d) a partir de la comprensión de dichos sistemas se consigue explicar las condiciones de existencia de los signos; e) al seguir ese método es posible construir una variedad de campos semánticos y las reglas para ponerlos en correlación en un

sistema de significados; f) para estudiar determinados conjuntos de mensajes hay que comparar los campos semánticos como instrumentos útiles para explicar las determinadas oposiciones. Umberto Eco (1972: 136) “explica que el significado es una unidad semántica colocada en un espacio preciso dentro de un sistema semántico”.

Así que el sistema de funciones semióticas es una lengua que, a su vez, está formada por un sistema de códigos interconectados. Pero la lengua no es un código porque no se limita a asociar significantes con significados, sino que también proporciona reglas discursivas (Eco, 1972: 146). Se asocia al signo la idea de unidad, de algo que puede ser circunscrito en una totalidad, como un idioma que forma un sistema de expresión de signos. El signo, en realidad adquiere una compleja red de interpretaciones sobre lo que es el signo, como el objeto, y las numerosas definiciones que se le atribuye. Mientras el código debe proporcionar información directa, una lengua sirve también para transmitir presuposiciones.

La función semiótica puede contener doble oficio en su modelo analítico. Es decir que el significante posee marcas sintácticas (singular, género, verbo) que permiten la unión con otros significantes y forman la gramática. Al utilizar la lengua como código es importante considerar una serie de sistemas parciales del contenido, que se correlacionan de distintas formas. De esa manera pueden existir muchas interpretaciones para un solo significante, que se conectan con distintos campos semánticos.

Un código como lengua debe entenderse como una suma de nociones (algunas relativas a reglas combinatorias de los elementos sintácticos y otras referentes a las reglas combinatorias de los elementos semánticos) que constituyen en la competencia total del hablante. Pero esa competencia generalizada es la suma de las competencias individuales que dan origen al código como convención colectiva. (Eco, 1992:198)

Para Umberto Eco un idioma se constituye por un sistema de códigos interconectados. El significante está formado por marcas semánticas de distintos tipos, así que el interpretante no tiene por qué promover el signo del mismo tipo. El significado es la disposición a darle una respuesta, que debe interpretarse mediante respuestas de comportamiento. (Eco, 1992:187)



La teoría de los códigos puede dejar de lado la diferencia entre signos arbitrarios y signos motivados, dado que sólo se interesa por el hecho de que exista una convención que pone en correlación una expresión determinada con un contenido determinado, independientemente de cómo se acepte comúnmente. (Eco, 1992: 191).

El texto narrativo es el conjunto de varios signos agrupados, y el conjunto de signos/códigos. Es decir, que la lingüística no es algo de naturaleza simplemente vocal, sino una unidad de una imagen acústica y de un concepto. Ferdinand de Saussure describe la semiótica de la lingüística de dos formas distintas: la *lengua* y el *habla*. La *lengua* es un sistema social compuesto por signos y reglas. El *habla* es la realización individual de la lengua. Así que para Saussure la lengua se constituye por el lazo social.

Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa. (Saussure 1967:57).

De Saussure (1967: 36) explica que la imagen verbal no se confunde con el sonido mismo, el concepto que está asociado remite directamente al psíquico. Es decir, que los elementos fundamentales en el *habla* son ondas sonoras (parte física), fonación y audición (parte fisiológica) y las imágenes verbales y conceptos (parte psíquica).

La palabra es el signo que puede ser dicho por el locutor y ser comprendido por el receptor. Al hablar se le da al signo la ayuda de un sonido articulado, y en ese sentido el signo es aquel que se muestra a sí mismo, comprendido como un significante sobre el significado. Y un conjunto de signos forma un sistema semiótico, que entiende el signo como el elemento base de la semiótica y de la cultura. En la lengua castellana un signo, por ejemplo, sería la palabra *desierto*, es decir la asociación del significante *desierto* y su significado *desierto* –un significado genérico–. Esa palabra de la *lengua*, emitida como una sucesión particular de fonemas, en el *habla*, puede sonar de incontables maneras distintas, que prácticamente todos los hablantes del castellano entienden, en su contexto, como variantes del mismo significante, vehiculando siempre el conocido significado “desierto”. De Saussure explica que el significante es la “imagen acústica” de la palabra. No es directamente lo percibido por el oído, los sonidos que forman *desierto*, sino un registro psíquico (mnemónico) común a todos los hablantes de esa lengua, adquirido a través de la práctica del habla. Una pauta o un modelo sonoro de esa palabra que permite reconocerla en sus múltiples variaciones y reproducirla. “El habla

es la que hace evolucionar la lengua: las impresiones recibidas oyendo a los demás son las que modifican nuestros hábitos lingüísticos” (Saussure, 1967:64).

Glauber Rocha exaltó a través de numerosos signos la cultura brasileña. El significado de cada código está expuesto como una clase de sentidos culturales y no solamente como significado singular. Como descrito anteriormente, la semiótica de producción del signo genera un instrumento operativo que equivale a la semiótica del código. Las distintas formas de decodificación de los códigos junto con las indefinidas variedades de los contextos y de las circunstancias resultan en numerosas posibilidades de codificar un mensaje –desde puntos de vista diferentes a sistemas distintos–. Según Eco (1992: 219), el entendimiento básico puede ser absorbido como el emisor quería, pero la distinción de connotaciones cambia de acuerdo con la lectura del receptor.

El sistema de las unidades culturales del destinatario (y unas circunstancias concretas en que vive) autorizan una interpretación que el emisor no habría podido prever (o desear). Ese fenómeno es conocido de la sociología de las comunicaciones de masas que ha reconocido la existencia de los ‘efectos boomerang’, del ‘*two sep flow*’, del filtraje realizado por los dirigentes de opinión, etc. (Eco, 1992: 222).

En un texto verbal la expresión /pequeño/ es inmediatamente comprensible gracias al código de la lengua, aunque en cada texto puede adquirir valores distintos. En un texto visual para que algo sea entendido como pequeño debe aparecer junto a algo grande –así que en el campo visual, el texto instituye el código–. Al interpretar los *films* se utilizan recorridos visuales para identificar sus varios componentes y relacionarlos entre sí, lo que introduce cierta linealidad y secuencialidad en la percepción e interpretación.

A partir de esos principios esta investigación realiza la lectura de los algunos signos en las películas *Dios y el Diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes*. El significado apuntado está basado en definiciones de la representación histórica brasileña, así como en la inspiración de Glauber Rocha para crear a sus personajes. De esa manera, se comprende más claramente dónde y cómo el cineasta encontró la inspiración para hacer sus películas.

Uno de los signos más destacables en estas películas es el del *cangaceiro*. La palabra *cangaceiro* deriva del *cangaço*, que fue un movimiento revolucionario. El objetivo era reivindicar la justicia por la falta de empleo y vengar la hambruna del pueblo a través de

la invasión de las residencias de los terratenientes. El *cangaceiro* era el hombre que formaba parte del movimiento revolucionario. Lampião y Corisco, el último también personaje de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, fueron famosos *cangaceiros* que representaron al movimiento a comienzos del siglo XX, convirtiéndose en figuras folclóricas del nordeste de Brasil.

Antonio das Mortes, el asesino de *cangaceiros*, simboliza el *jagunço*. La palabra *jagunço* viene de la lengua africana Quibundo, *jagun-jagun*, cuyo significado es el de soldado del *iorubá*. En el nordeste de Brasil era normal que los terratenientes y políticos empleasen los supuestos *soldados* para defender sus intereses personales. Actualmente el *jagunço* forma parte del folclore nordestino. Para crear el personaje Antonio das Mortes, Glauber Rocha se inspiró en el Mayor José Rufino, asesino de *cangaceiros* muy conocido en la ciudad de Vitoria da Conquista (Bahia/BR) –ciudad natal de Glauber Rocha–. Rufino creía que al asesinar *cangaceiros* y beatos podría terminar con la rebelión anarquista. El Mayor José Rufino fue la inspiración para Rocha en ambos largometrajes. En *Dios y el diablo en la tierra del sol* fue la base de toda la segunda parte de la película, cuando Manuel y Rosa entran en el grupo de Corisco. En *Antonio das Mortes*, la inspiración surgió del episodio en que Rufino se trasladó a Pernambuco para asesinar al *cangaceiro* Zé Crispim, sin que la policía consiguiera capturarlo (Rocha, 1981: 165). En ambas películas Antonio das Mortes también simboliza al Diablo.

Las mujeres en ambas largometrajes, al mismo tiempo que proveedoras de la muerte y símbolo de la fuerza, son sumisas a los hombres y secundarias en la sociedad. Para Rocha, las figuras femeninas son conscientes e influyentes. Se percibe su influencia manifiesta como consejeras de los hombres, pero poseen un papel secundario en ambas narraciones. Las mujeres tienen un papel activo cuando promueven el asesinato, pero fuera de ese enredo ellas obedecen a sus maridos o líderes del bando al cual pertenecen.

Se me hace difícil trabajar con personajes femeninos. Escribí varios guiones que no fueron filmados, en los que tuve dificultades para crear personajes femeninos, que están conmigo de una manera siempre consciente y ejercen una influencia moral o política. (Rocha, 1981: 83)

Rosa, en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, asesina a São Sebastião como símbolo de la liberación del espacio modelizado en el que vivía. Laura, en la película *Antonio das*

*Mortes*, asesina a su amante Mattos por rabia y para demostrar remordimiento a su marido, el Coronel Horácio. Ambas muertes simbolizan la furia, la ruptura violenta del cuerpo causada por el exceso de presión interior. En *Antonio das Mortes* la Santa Bárbara da la bendición al personaje de Antonio das Mortes y pasa a formar parte del grupo que lidera el pueblo. Ella está evidenciada como símbolo de la fuerza del pueblo y como guerrera.

El signo del pueblo, que aparece en ambas películas siempre en grupo, caminando por la ciudad o por el *sertão*, representa a las personas que salían de sus casas en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Se trata de un hecho muy común en el nordeste de Brasil. Sin embargo, como es detallado por Glauber Rocha, difícilmente conseguían alcanzar sus objetivos y muchos acababan por morir de hambre, de enfermedad o asesinados. El pueblo también representa la reivindicación o la revolución. A través del pueblo, en sus películas Rocha pone de manifiesto las penurias que sufría la población brasileña en aquella época. Al mostrar la realidad como un aviso a la población brasileña, Rocha evidencia su ideología y abandera el movimiento del *Cinema Novo*.

La hambruna es destacada de varias formas. Al inicio de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, el director muestra la imagen de una vaca muerta. Esto evidencia el hambre en la cara de las personas, pues en la imagen se percibe el dolor y la ausencia de condiciones dignas de subsistencia. La hambruna en *Antonio das Mortes* es manifestada de forma menos agresiva, pero también fuerte. La evidencia más clara está en el momento que el Coronel Horácio da harina y carne para el pueblo hambriento. Los símbolos utilizados por el realizador coinciden con la estética del *Cinema Novo* y del propio creador de ambas películas. En la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* es el cine del hambre, mientras que en *Antonio das Mortes* ya se destaca como un cine en pos del movimiento *Tropicalista* y de la rebelión. En ambos casos el interés del director es poner en evidencia el hambre, la violencia y el caos social que, según él, la política brasileña desarrollaba.

En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, el ritual aplicado por São Sebastião es el de la magia negra. São Sebastião utiliza la sangre de un niño para purificar a Rosa. Ese acto de sacrificio humano es conocido como Libelo de Sangre. Se trata de un ritual de magia negra o brujería. La magia negra puede ser una comunicación espiritual con un

propósito maligno y egoísta. La brujería es una religión de fundamentos espirituales. En *Antonio das Mortes*, Rocha propone el ritual de la lucha entre el *cangaceiro* Coirana y Antonio das Mortes.

Otras diferencias semióticas están definidas a través de la arquitectura y el *attrezzo*. Imágenes simbólicas que representan orden (vs) desorden (caos): no solo el tipo de vestimenta, tonos de voz y comportamientos diferencian a los personajes, y nos comunican a qué estado social pertenecen, sino que también lo hacen las esferas semióticas. Un ejemplo en el que se mezclan ambas semiosferas, orden y desorden, es cuando Rosa, durante el asalto a la casa, baila con el tul de la señora rica. La película muestra de una forma muy poética las diferencias que hay entre ambas mujeres: Rosa, esposa de Manuel, y la señora de la casa, la esposa del coronel –se plasma así de manera metafórica el papel de Rosa en la casa–. La casa que tenía al inicio de la película es completamente distinta de la casa del Coronel Calazans. Pues la vivienda de Manuel, así como su estatus social, no le permitían ningún tipo de lujo. La morada solo tiene las paredes, no hay mesa, y en una escena el Manuel come sentado en el suelo. En contraste, la residencia del Coronel Calazans, que proviene de un status social alto, contiene todos los elementos de una vivienda confortable y de lujo, evidenciada principalmente por el piano en el salón.

Los signos destacados son para ilustrar la comprensión sobre las explicaciones del tema con elementos relevantes en las semióticas filmicas aquí analizadas. Ambas películas están formuladas con estructuras de códigos que son desarrolladas en el cuerpo del análisis. Por una parte, las cintas forman una colectividad de personajes, en la cual cada uno por separado tiene tendencia a convenirse en un mundo personal independiente e irrepetible, que al mismo tiempo se inserta en una jerarquía de niveles sociales. Cuando el personaje se adentra en el colectivo social forma parte de la socio-semiótica grupal, que, a su vez, entra como parte en unidades más complejas. Los procesos de individualización y generalización, del signo aislado, en contrapartida con el agrupado, llevan a una interpretación cada vez más complicada, pero que transcurre paralelamente. Por otra parte, de esa misma manera se construye el texto artístico, en el cual cada parte de este tiende a complicarse en el proceso del arte, formando un todo cerrado, aquí definido como la semiosfera, que al integrarse con todas las estructuras filmicas (fotografía, planos, narración, etc.) se adentra en una totalidad aún más compleja.

### 3.2 La estabilización de los límites: la frontera

El carácter delimitado del sistema semiótico contiene sus límites y fronteras. La semiótica es abstracta, por ese motivo el concepto de frontera debe ser interpretado como un recurso de orden también abstracto. La delimitación del espacio promueve la comprensión del universo interno, así como el externo. El carácter cerrado de la semiosfera se manifiesta en la medida que existen los límites de la semiología, y la esencia de la frontera posee el carácter funcional y estructural que determina la naturaleza de la semiótica. Además, la frontera es un instrumento bilingüe que traduce las definiciones internas al ambiente externo, y a la inversa. Así que para comprender la funcionabilidad de la semiótica, y los espacios no-semióticos, la frontera se revela importante. La función de los límites semióticos está en la importante capacidad de restringir la penetración de lo externo a lo interno, a filtrar y elaborar sistemas que se adapten al medio.

Ese sistema tiene lugar en diferentes niveles y formas, pero en la semiosfera significa la identificación de lo propio con lo ajeno al filtrar el mensaje de lo ajeno y traducirlo al lenguaje propio.

En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo, también cuando eso ocurre, ella conserva el sentido del mecanismo *buffer*, que transforma la información de un peculiar bloque de traducción. Así, por ejemplo, cuando la semiosfera se identifica con el espacio 'cultural' dominado, y el mundo exterior respecto a ella, con el reino de los efectos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las fronteras semióticas adquiere una especie de caos. (Lotman, 1979: 14).

La delimitación de la frontera se hace evidente si observarnos en *Dios y el Diablo en la tierra del sol* el universo semiótico en el que viven los *cangaceiros* y los terratenientes. La frontera es una posición funcional y estructural en dichos espacios semióticos. Es también un mecanismo de interpretación del mensaje sobre el cual vive el terrateniente desde el punto de vista del *cangaceiro*, y a la inversa. La frontera posibilita la consciencia de sí mismo, significa tomar consciencia de la propia especie, singularidad y papel social. El individuo, al comprender su situación se puede comparar con otras personas y situaciones sociales. Uno se define en base al otro, y el otro se define base al

uno. Si el *cangaceiro* rompe con la frontera y deja de definirse como “ese otro”, provoca el caos en la otra parte.

Las películas consiguen plasmar la dualidad radical existente en el Brasil de los años 60, así como en sus relaciones de poder, por ser una dependencia que se establece entre el patrón y el sirviente. El terrateniente pertenece a una situación de orden social con normas, que corresponde a una semiosfera concreta. Paralelamente, los *cangaceiros* viven en una situación de desorden social, representando una semiosfera caótica. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, el límite entre ambos grupos sociales se hace tangible en la puerta de una casa, desde el momento en que Corisco se adentra en la casa del Coronel Calazas, que provoca la ruptura de la frontera física.

La división del espacio en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales, son una característica inalienable de la cultura. (Lotman, 1996: 57).

Tanto la casa del Coronel como la Iglesia, –esta última, donde se toman las decisiones de vuelta al orden– representan el espacio seguro, culto, y sagrado. El asalto a la casa del Coronel representa el triunfo del caos sobre el orden. El bajo grado de dificultad para acceder a una vivienda se asocia con la debilidad de las creencias, pues ambas cosas pueden ser destrozadas fácilmente. En el análisis del asunto, los rebeldes podían asaltar la casa de los patrones desde siempre. Y sin embargo, no lo hacían por autocontención y creencia cultural.

La cultura –inteligencia supraindividual– representa un mecanismo que compensa las insuficiencias de la conciencia individual y que, desde este punto de vista, es su complemento inevitable. En este sentido, el mecanismo de la cultura puede ser descrito en la siguiente forma: la insuficiencia de la información de que dispone la individualidad pensante hace imprescindible para ella la apelación a otra unidad semejante. (Lotman, 1996: 25).

La violencia causada por el *cangaceiro* Corisco es resultado de dos comprensiones distintas del mundo en el que vive: la primera es la insatisfacción de su realidad; la segunda es el sentimiento de venganza. Al centrarnos en la primera se observa que para Corisco la vida que el Coronel vive es resultado del abuso sobre los pobres y personas como él. Corisco percibe al Coronel como una persona fuerte, mientras que él se ve como el débil de esa relación. Una vez que el *cangaceiro* tiene identificado el rol de ambos, se rebela en forma de caos. Yuri Lotman habla de las diferencias de

percepciones dentro de la semiosfera. La semiótica puede ser un sistema cerrado, pero genera varias interpretaciones de sistemas abiertos que se multiplican infinitamente. En la cultura, los textos adquieren al menos dos funciones básicas: la transmisión de un mensaje y la generación de nuevos sentidos:

El mecanismo de la identificación, de la abolición de las diferencias, y de la elevación del texto a estándar, no desempeña únicamente el papel de un principio que garantiza el carácter adecuado de la recepción del mensaje en el sistema de la comunicación: no menos importante es su función de garantizar la memoria común de la colectividad, de convertir la colectividad, de muchedumbre desordenada, en «Une personne morale», según la expresión de Rousseau. (Lotman, 1996: 65).

Por tanto, las interpretaciones son hechas conforme la comprensión del receptor. Ninguna cultura puede trabajar sin generar distintas interpretaciones. Si el *cangaceiro* rompe la frontera, se convierte en parte implicada del caos. El terrateniente se reafirma en su papel de orden social y poder porque el *cangaceiro* está definido como desorden social y está necesitado. La limitada comunicación o relación que existe entre ellos consiste en un emisor (ni pasivo, ni activo, sino acomodado) que se dirige a un receptor pasivo. En una segunda fase, el receptor pasivo se rebela y deja de ser pasivo, por lo que el emisor pierde su posición y nace el caos. La interpretación semiótica de uno en relación al otro puede promover desde una convivencia apaciguadora hasta el dominio o aplastamiento de la otra semiótica.

La imagen que el *cangaceiro* crea sobre el terrateniente —y a la inversa—, se torna más comprensible a través de la equivalencia de la frontera con la individualidad semiótica.

El concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En ese sentido se puede decir que la semiosfera es una “persona semiótica” y comparte una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente. (Lotman, 1996: 05).

En los límites y fronteras semióticos están integradas las personas semióticas. En la Edad Media un individuo era conocido como persona de linaje colectivo. ‘Persona’ era el sujeto jurídico y unidad relevante en los sistemas sociales: religioso, moral y estatal. El individuo podía estar incorporado en el sistema jurídico o fuera del contexto social. El hombre formaba parte de un grupo. Por ejemplo, en la persona del patrón, amo o marido estaban incluidos los empleados, esclavos, mujer e hijos. El hombre solo no tenía valor personal ni gozaba de derechos personales. Cuanto más alto era el grupo social en que el individuo estaba, mayor era su valor como persona (Lotman, 1979: 48).



Lotman explica que esa característica del primer feudalismo está relacionada con el fenómeno *mestnicestvo*. La definición es la polémica sobre el lugar que había de ser ocupado en la jerarquía, en el sistema social, como en las asambleas, banquetes, etc. La posición del individuo dependía de su relación con la estructura en la que se integraba como signo.

Como la semiosfera puede ser clasificada como una “persona semiótica”, todo lo referente al individuo forma su espacio semiótico. El espacio está directamente relacionado con la frontera y con la “persona semiótica”. La frontera de una “persona semiótica” depende del modo de codificación. Se observa cómo en *Dios y el diablo en la tierra del sol* los personajes crean y pertenecen a una semiótica propia, como por ejemplo el *cangaceiro* y el coronel. Todo lo que se refiere al hombre, como su esposa y sus seguidores, pertenece a la “persona semiótica” que es el *cangaceiro*. De este modo, el Coronel Calazans tiene su persona semiótica formada por su esposa y empleados. Ya en el filme *Antonio das Mortes* se percibe claramente la persona semiótica del terrateniente Coronel Horácio, que incluyen a su esposa Laura, secuaces y empleados.

El sistema semiótico de los personajes en *Dios y el Diablo en la tierra del sol* está dividido en referencia a los siguientes personajes: São Sebastião, Corisco, Sacerdote, y Coronel Calazans. El núcleo de São Sebastião es formado por este y por sus seguidores, Manuel y Rosa (durante un tiempo). Ese grupo está modelado por los que buscan la tierra prometida, la redención de sus pecados y la “salvación” de la hambruna (salvación porque buscan una intervención divina). En el sistema semiótico de Corisco están su esposa, otros *cangaceiros* y Manuel y Rosa (durante un tiempo). Ese segundo grupo está unido por el sentimiento de venganza, son los excluidos, que eligieron vivir en el desorden social, y a través de sus actos de rebelión propagan el miedo y el caos. Otra semiótica se construye a partir del grupo del sacerdote, que abarca a los terratenientes y a Antonio das Mortes. Estos son los que buscan mantener el orden social preestablecido, están unidos por el interés económico y político y viven en el espacio de orden que quieren mantener a toda costa. Por último, queda el núcleo del Coronel Calazans y su esposa. Ellos también viven en torno al orden social, pero sus fronteras se rompen fácilmente. No tuvieron derecho a defenderse y sufrieron las consecuencias del caos sobre el orden.

En la película *Antonio das Mortes* existe la persona semiótica del Coronel Horácio y el sistema semiótico formado por el pueblo. En el sistema semiótico del pueblo también están integrados el *cangaceiro* Coirana, la Santa Bárbara y Negro Antão. Ese núcleo está perfilado por personas que tienen hambre, propagan el ritual de religiones paganas y están excluidas del orden social. El núcleo del Coronel Horácio está formado por los *jagunços* (menos Antonio das Mortes), su esposa Laura, y el delegado Mattos. Ese grupo está organizado por personas que viven y propagan el orden social y luchan por mantener el *status quo* actual. Además está el personaje de Antonio das Mortes, que vive entre el orden y el desorden social. Un hombre confundido que no sabe dónde situarse en un sistema en crisis.

Una “persona semiótica” está integrada en un espacio-semiosfera. Este espacio-semiosfera está definido en las relaciones sociales entre las personas semióticas, como en una ciudad en la que existen modelizaciones y relaciones sociales. Las estructuras de las ciudades están divididas en propias y ajenas. La propia es la que está dentro de sus sistemas –distritos y límites–. Las estructuras semióticas ajenas envuelven los sistemas fuera de sus distritos, que serían los bosques, los enemigos y todo lo que envuelve la ciudad fuera de sus fronteras. Son moradores del desierto, que se trasladan entre ciudades excluidos del orden social. El pueblo en ambas películas cumple el papel de excluidos del orden social, siendo enemigos del poder económico, tratados como parásitos sociales que viven en estructuras ajenas de las ciudades.

Todos los grandes imperios que lindaban con nómadas, «estepa» o «bárbaros», asentaban en sus fronteras tribus de esos mismos nómadas o «bárbaros», contratados para el servicio de la defensa de la frontera. Esas colonias formaban una zona de bilingüismo cultural que garantizaba los contactos semióticos entre los dos mundos. Esa misma función de frontera de la semiosfera es desempeñada por las regiones con diversas mezclas culturales: ciudades, vías comerciales y otros dominios de formaciones de koiné y de estructuras semióticas criollizadas. (Lotman, 1979: 14)

La frontera también promueve el traslado o cambio de sistemas semióticos. Es decir, que el individuo al absorber una nueva cultura puede cambiar su posición e interpretación en relación al medio que vive. Un ejemplo claro está representado por el personaje Antonio das Mortes, pues se trata de un individuo que es parte de un sistema cerrado, que cuando se traslada a otro sistema empieza a absorber la nueva cultura en la que se integra. Él siempre ha tenido muy claro el objetivo en su vida, matar a los *cangaceiros* y matar por dinero. En el momento en que se enamora de Santa Bárbara, el

hombre empieza a ver el pueblo desde dentro y ya no de forma ajena. Al romper la frontera, él se redime de sus pecados, resuelve apoyar a la población e intenta ayudarlos a encontrar comida y vivienda. Usa la fuerza, su poder de persuasión para desafiar al terrateniente y ayudar al pueblo. El caos se establece, pues rompe la relación que tenía con los detentores del poder para favorecer a los que anteriormente combatía. El personaje sale de un espacio semiótico para adentrarse en otro, así que el caos se establece con la confusión que crea, ya que los otros buscan comprender el cambio de posición. Esto confirma la teoría de que en el lado externo de la frontera existen distintas semiosferas, que cada una lleva el nombre de extrasemiosfera y que la ruptura de la frontera normalmente resulta en el caos o en la violencia.

### **3.3 La comunicación, irregularidad semiótica y creación de espacios modeladores**

El acto individual del intercambio signico comenzó a ser considerado como el modelo de la lengua natural, y los modelos de las lenguas naturales, como modelos semióticos universales, y se tendió a interpretar la propia semiótica como la extensión de los métodos lingüísticos a objetos que no se incluían en la lingüística tradicional. (Lotman, 1996:10).

La lengua es el elemento funcional entre quien comunica y el destinatario –similar al desarrollo del aprendizaje de los niños–. Durante la infancia, un niño no desempeña ninguno tipo de sentido hasta que este aprende un conjunto de palabras que empieza a tener significado. El diálogo es una reciprocidad y el intercambio de información, así que, la presencia de dos personas es importantísima, pero no es la única condición para el surgimiento de un sistema dialógico. Lotman (1996: 19) explica que para eso es necesario que el tiempo de transmisión del mensaje sea revelado por el tiempo de recepción. Lo que supone un carácter discreto, que es la posibilidad de hacer interrupciones en la transmisión informal. Eso va desde la capacidad de uno para interpretar el olor de una pasta boloñesa hasta el intercambio de textos en la comunicación humana. O que el tiempo de transmisión del mensaje en el sistema semiótico surja con el intercambio de la historia y de la cultura en distintos periodos.

Las actividades culturales transmiten sus hábitos a otros sistemas semióticos. “Esto no significa que cuando describamos la historia aislada de un arte dado nos topemos aquí con una interrupción: este, al ser estudiado inmanentemente, parecerá ininterrumpido”

(Lotman, 1996: 19). Para comprender el objetivo y describir el conjunto de las artes de distintos periodos históricos descubramos los límites y las fronteras de cada época estudiada. “La conciencia sin comunicación es imposible. En este sentido se puede decir que el diálogo precede al lenguaje y lo genera” (Lotman, 1996: 19).

El cine es uno de los mecanismos del arte que revive el pasado, y así traspasa la información de una época a otra. En la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, Rocha revive la historia de la guerra de Canudos. En la historia real Antonio Conselheiro, misionero, juntó a 25.000 seguidores y formó el pueblo de Belo Monte. Su nombre verdadero era Antônio Vicente Mendes Maciel, comerciante y profesor de Ceará (provincia brasileña). Mendes Maciel tenía una vida normal hasta que su mujer le abandonó por otro hombre. Cubierto por la vergüenza, Mendes Maciel empezó a deambular por el interior del Ceará y por otras provincias del nordeste brasileño. El hombre comenzó a estudiar la biblia influenciado por el sacerdote Ibiapina, que deambulaba por el interior del nordeste y hacía obras de caridad. A través del sacerdote, Antonio Maciel empezó a aconsejar a las personas. Debido a su carisma, luego se hizo famoso y sus seguidores le bautizaron con el nombre de Antonio Conselheiro (Consejero en la traducción literal). Esas personas eran campesinos pobres o miserables que a través del consuelo de las palabras del predicador empezaron a seguirlo por el *sertão*. Después de 13 años deambulando, Antonio Conselheiro creó el pueblo de Belo Monte alrededor del río Vaza-Barris, cerca de la ciudad de Canudos.

La ciudad reunió un gran número de personas, hecho que desagradó a los grandes agricultores de la región y a la Iglesia Católica –que vio su prestigio disminuido delante de la predicación de un lego–. Los líderes de la región empezaron a presionar a la república, pidiendo que fuera tomadas medidas contra Antonio Conselheiro y sus seguidores. Debido a un problema en torno a una compra de madera en la ciudad de Juazeiro (ciudad cerca de Canudos), un grupo de soldados de la policía de Bahía actuó en contra de Antonio Conselheiro y sus seguidores, lo cual ocurrió en noviembre de 1896. Con la derrota de los policías florecieron los rumores de que Canudos se estaba armando para atacar ciudades vecinas, que pretendían derrocar al gobierno de la República y volver a instalar la monarquía. Incluso sin comprobar la veracidad de los rumores, Prudencio de Moraes (Presidente de Brasil) envió un ejército al interior del

país, iniciando así la Guerra de Canudos<sup>29</sup>, el conflicto más sangriento de la historia de Brasil. El ejército movilizó tropas en tres expediciones militares, que frente a la resistencia masiva de la población de Canudos perpetró una matanza. El enfrentamiento duró hasta el 5 de octubre de 1897, cuando el ejército finalmente tomó el pueblo de Belo Monte. Antonio Conselheiro había muerto unos días antes, no se sabe exactamente cómo.

Glauber Rocha se inspira en ese trecho de la historia y revive la Guerra de Canudos al crear el personaje de São Sebastião. El personaje pasa por situaciones similares al destino de Antonio Conselheiro. São Sebastião, al igual que Antonio Conselheiro, deambula por el interior nordestino, predica sobre la religión y crea el pueblo de Monte Santo, y allí pasa a vivir con sus seguidores. Los dos son perseguidos por miembros de la religión católica y por terratenientes. Antonio das Mortes, en una conversación con el sacerdote y el terrateniente, decide perseguir y matar a São Sebastião y sus seguidores. Antonio das Mortes: <<Matar un cangaceiro es arriesgado pero es fácil. Todo el mundo recuerda Canudos. Vieron las tropas pelear contra los devotos del Conselheiro. Se pensaba que era cosa rápida y se volvió en la guerra. Los hombres luchaban con fe >>. Sacerdote: <<Hay que impedir que Sebastião se convierta en un nuevo Conselheiro>>. Antonio das Mortes: <<Le diré la verdad, padre, no tengo miedo de la guerra. Vivo en ella desde que nací. Pero es peligroso mezclarse con las cosas de Dios>>. Sacerdote: <<Sebastião es enemigo de la iglesia>>. Antonio das Mortes: <<El pueblo es cristiano y lo siguen. Yo no lo vi, pero mucha gente ya me contó que hay milagros en Monte Santo>>. Terrateniente: <<Bien, solo usted puede hacer este trabajo. Le damos 300 contos (dinero de la época) para acabar con los devotos>>. Sacerdote: <<Cristo expulsó a los pecadores del templo. Los evangelios dan el ejemplo>>. El sacerdote y el terrateniente consiguen al final contratar a Antonio das Mortes para matar a São Sebastião y sus devotos. Antonio das Mortes va hasta Monte Santo y a pesar de aceptar el dinero del sacerdote, dice que asesina a los seguidores de São Sebastião para acabar con el hambre. Pero São Sebastião ya había sido asesinado a manos de Rosa –igual que Antonio Conselheiro, que ya estaba muerto cuando las tropas del gobierno toman Belo Monte–.

---

<sup>29</sup> La Guerra de Canudos o revolución de Canudos fue el enfrentamiento entre un movimiento popular de origen social y religioso contra el ejército de la república, que tuvo lugar entre 1896 y 1897 en la comunidad de Canudos en el estado de Bahía, Brasil.

En la película se percibe que Rocha revive la Guerra de Canudos y coloca en escena la corrupción de los líderes sociales y políticos. Al inspirarse en la historia de Canudos, Rocha dirige la atención a un tema antiguo y sin embargo actual como es la miseria extrema del nordeste brasileño. Una región donde el pueblo religioso cree en la salvación de un misionero, con un alto nivel de degradación de la población debido a la exclusión del sistema social, que no les permite tener un mínimo básico para la supervivencia—el derecho a comida—, y menos aún a una educación que les propicie distinguir lo real de lo irreal. El nivel de degradación causado por la miseria es tan grande que si no fuera parte de la historia real, sería difícil de creer.

Rocha también revive la historia del nordeste en otros momentos, como con la pareja Corisco y Dadá. El *cangaceiro* y su esposa existieron en el inicio del siglo XX. Corisco quiso vengar la muerte de su amigo, el *cangaceiro* Lampião, y acabó muerto a manos de las tropas del Mayor Rufino —revivido en la historia con el personaje de Antonio das Mortes—. Así se destaca el proceso de la comunicación definido por Lotman, en el cual existe el diálogo con el pasado. Rocha habló con el pasado y lo puso en discusión desde 1964, cuando la película fue grabada, hasta la actualidad, en los estudios sobre su filmografía.

Otra forma de comprensión de la explicación de Lotman es el hecho de que el proceso de comunicación puede traspasar el periodo de la actualidad y extenderse hacia el futuro o devolvernos al pasado. Es decir, que los antepasados poseen una voz activa en la medida en que se perpetúan la cultura o hábitos tradicionales. Y el proceso de comunicación, tanto la forma en la que el hablante se expresa, como la comprensión del oyente, también es una recurrencia de las tradiciones de un pueblo. Esa otra interpretación también se puede detectar en las películas de Rocha, en la medida en que en el nordeste del Brasil el pueblo tiende a deambular o salir de sus casas en busca de mejores condiciones de vida. Ese hábito de migración se tornó tradición en la región nordestina y se perpetuó desde el inicio del siglo XIX. La película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* aborda ese tema a través de los protagonistas Manuel y Rosa que deambulan por el *sertão* buscando mejores condiciones de vida. En su camino la pareja pasa por muchas aventuras, las cuales tienen lugar hasta el final de la película, en el que Manuel y Rosa corren frenéticamente en dirección al océano.

La cronología, como la historia y un idioma, está presente en la semiosfera, que confiere en su funcionamiento un complejo sistema de memoria. El recuerdo está integrado en todos los mecanismos de las subestructuras semióticas y en la semiosfera como un todo, que a pesar de parecer caótica y carente de regulación no lo es, en vista de que la regulación interna y la funcionalidad de las partes forman una correlación dinámica de la conducta de la semiosfera. Lo mismo ocurre con la semiosfera del desarrollo de una sociedad, donde las leyes reglamentan la conducta del individuo y promueven la organización del sistema.

El desarrollo dinámico de los elementos de la semiosfera (las subestructuras) está orientado hacia la especificación de éstos y, por consiguiente, hacia el aumento de la variedad interna de la misma. Sin embargo, con ese aumento la integridad de la semiosfera no se destruye, puesto que en la base de todos los procesos comunicativos se halla un principio invariante que los hace semejantes entre sí. Este principio se basa en una combinación de simetría-asimetría (en el nivel del lenguaje este rasgo estructural fue caracterizado por Saussure como «mecanismo de semejanzas y diferencias») con un relevo periódico de apogeos y extinciones en el transcurso de todos los procesos vitales en todas sus formas. La combinación de estos dos principios se observa en los niveles más diversos: desde la contraposición de la ciclicidad (simetría axial) en el mundo del cosmos y del núcleo atómico al movimiento unidireccional, que domina en el mundo animal y es el resultado de la simetría planear, hasta la antítesis del tiempo mitológico (cíclico) y el tiempo histórico (orientado en una dirección). La diversidad estructural de la semiosfera constituye la base de su mecanismo. (Lotman 1996: 20).

La semiosfera de una lengua contiene niveles estructurales y la irregularidad está presente en la mezcla de los niveles, así como en la mixtura lingüística de idiomas. Un idioma muchas veces se apodera de palabras de otras lenguas, y esa integración de palabras crea una estructura semiótica que depende de los núcleos. Lo cual crea la irregularidad semiótica que proviene de la mezcla o influencia de diferentes lenguas en una específica. La gramática es la formación de un sistema cerrado y así menos evolutivo. El hecho de ser cerrado no permite alteración y tampoco la mezcla con otros idiomas –lo que determina la gramática como menos evolutiva–. A pesar de que la frontera es rígida, en una semiosfera gramatical la transmisión de información existe y la expansión entre distintas estructuras y subestructuras, la manipulación de semióticas orientadas en un territorio ajeno, determinan la generación de sentidos y el surgimiento de una nueva información. Así que la irregularidad es el intercambio y la absorción de información entre distintas semióticas.

Algo semejante ocurre en la semiosfera de una sociedad que siempre es polarizada y heterogénea, que constituye niveles estructurales distintos, como por ejemplo la educación y la renta. El núcleo crea una estructura semiótica que le posibilita controlar el ambiente, y esa estructura está formada por intereses y obligaciones –del núcleo y de los demás–. Como ejemplo se puede utilizar el feudalismo, sistema político, económico y social común en la Europa en la Edad Media. Toda la estructura social estaba formada alrededor del señor del feudo (clase social dominante). La nobleza ejercía un monopolio exclusivo de las leyes y la justicia, y los campesinos no podían acceder a esos privilegios. En el sistema feudal, el rey le otorgaba a un caballero el derecho de explorar una región. El noble explotaba las tierras, además de convertirse en señor de los campesinos que allí vivían –los cuales hacían el trabajo y estaban obligados a rendir cuentas al señor feudal–. Así que el núcleo (señor feudal) organiza una estructura en la cual todos los habitantes están regidos por sus órdenes. Ese sistema social es cerrado y respeta las fronteras y límites de las tierras. Lo cual supuso una evolución lenta, en vista de que el sistema feudal empezó en el siglo IX en Francia y se mantuvo hasta el siglo XV. La analogía entre el feudalismo y el desarrollo de una lengua está en el sistema cerrado, la irregularidad, heterogeneidad y la existencia de fronteras rígidas. Como en la gramática, el sistema feudal establece núcleos que desarrollan las leyes desde el punto central hasta las periferias.

La irregularidad semiótica también está relacionada con la visión o percepción de uno en relación al otro. La organización semiótica se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares, con organización manifiesta. Es decir, que una estructura nuclear que asume una posición dominante formula un sistema de metalenguajes o reglas, con los cuales se describe a sí misma y describe a los otros, estando en un espacio adyacente dentro de la semiosfera. La estructura nuclear dominante promueve un sistema o nivel de unidad ideal de éste (Lotman 1996: 16).

Utilizando como ejemplo la película *Antonio das Mortes*, el Coronel Horácio, crea una política de organización en la ciudad, en la cual su persona semiótica goza de una posición social privilegiada y los demás viven de acuerdo con las reglas impuestas por el Coronel. Similar al sistema utilizado por el feudalismo. Los campesinos de la película tienden a trabajar para el coronel y los que no trabajan, están obligados a vivir en la pobreza. El gobierno no otorga a esas personas el derecho del uso de la tierra, que sería



la reforma agraria. En una conversación con el Delegado Mattos, el Coronel Horácio afirma su insatisfacción con la perspectiva de abrir sus tierras a los necesitados. Delegado Mattos: << ¿Qué? ¿Reforma agraria? >>. Mattos: << Sí coronel, ¡es un avance! Símbolo de los tiempos >>. El coronel: << No voy a dividir mi tierra con estos miserables. ¡Estáis locos! No voy a dividir mi tierra con estos perezosos. El gobierno se está volviendo loco. ¿Por qué estos doctores están poniendo las manos en las cosas de la tierra? Las cosas de la tierra son conmigo. Ellos pueden entender de las máquinas... ¡yo yo qué sé! Pero las cosas de la tierra son conmigo. No quiero ayuda estadounidense, no quiero saber de la reforma agraria, industrias, ninguna de esas desgracias. Sólo quiero saber de mis vacas>>. Esa conversación deja clara la opinión de los terratenientes en relación a las intenciones del gobierno en cuanto a realizar la reforma agraria. Y también pone en evidencia al poder que el sistema dominante ejerce sobre los menos favorecidos, además del poder de los terratenientes en la administración del país, que hasta el momento actual no han logrado promover dicha reforma. La visión del Coronel Horácio de la población es de perezosos y desgraciados que no merecen el derecho de recibir un espacio para vivir o tierras para cultivar. El sistema propuesto por Horácio privilegia al hombre y menosprecia a los demás.

En la realidad de la semiosfera, por regla general, se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo. Imaginémos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera. La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. (Lotman, 1996: 16)

La descripción de núcleo (sistema dominante) y la periferia es una ley de organización interna de la semiosfera. Salvo que la representación del núcleo varía de acuerdo con el punto de vista semiótico, y depende del lenguaje de la descripción escogida. La semiosfera es heterogénea por naturaleza, se desarrolla con diferente tiempo y ciclos, lo que determina la irregularidad estructural de la organización interna. La existencia de fronteras internas delimita los sectores de la misma. La comunicación entre esas semióticas crea nuevas informaciones y sentidos, como resultado la diversidad interna que presupone la integridad de la semiosfera. Al utilizar el ejemplo de la película *Antonio das Mortes*, se lleva a cabo una analogía comportamental entre la definición de

irregularidad que incluye la heterogeneidad semiótica, y los distintos niveles de la sociedad creada por Glauber Rocha: en la cual existen los pobres (el pueblo y *cangaceiros*), la clase media (el delegado, los *jagunzos*, el personaje Antonio das Mortes), y la clase rica y dominante (el Coronel Horácio). La percepción y actitud del coronel Horácio, proveniente del sistema dominante, condiciona a los otros a servirlo y a la pobreza –en la medida en que se impone como retenedor del orden y da la orden de asesinar a los rebeldes.

En la sociedad, muchas veces, la comunicación y el intercambio de información parten de un sistema negativo, en el que uno intenta aplastar al otro. La visión del oprimido es de menos valía y, por lo tanto, si se rebela, el dominante intenta contener la rebelión. Esos conflictos existen por la percepción que uno tiene de sí mismo y del otro. Un ejemplo que plasma la visión que uno tiene de sí mismo y de los otros está en la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, en el encuentro entre la iglesia y los terratenientes (se reúnen el sacerdote, el representante de los terratenientes y Antonio das Mortes), quienes comparten varios vínculos. El primero es el religioso: Antonio das Mortes cree en la fe cristiana del pueblo, un hecho que se refleja en la conversación mantenida con el sacerdote: Sacerdote: <<¡Sebastião es un enemigo de la Iglesia!>>. Antonio das Mortes: <<El pueblo es cristiano y le sigue>>. Aquí se percibe el reconocimiento de Antonio das Mortes de la identidad cristiana de São Sebastião. El cual, a pesar de rechazado por la iglesia, representa la fe del pueblo. El segundo vínculo es un obvio interés político por la vuelta al orden establecido a través de la muerte de São Sebastião. Para la iglesia él es visto como un impertinente y creador del desorden. Y el tercer vínculo es social, diferencia a la sociedad en sus estratos sociales: religión, terratenientes y pueblo. Para los que retienen el poder es importante el mantenimiento de la jerarquía social.

La diferencia económica, intelectual y social crea fronteras modeladoras del individuo que los reprimen o lo tornan dominador. La confirmación es que el espacio semiótico del objeto implica su origen, los núcleos y todo lo que está relacionado con el objeto de estudio. El lenguaje no sirve solo para comunicar, sino también para modelizar, para crear modelos, así que el sistema comunicativo también es un sistema modelador. La semiótica divide el sistema modelador en primario y secundario. El primario es la lengua natural, por ejemplo el español, el portugués o el inglés. El sistema modelador

secundario es el sistema semiótico organizado a través del sistema modelador primario. Es decir, que el sistema secundario son los lenguajes artificiales, tales como el código de tráfico o los lenguajes científicos. También son lenguajes secundarios las artes (música, películas, fotografía, etc.). El arte como modelo secundario no se refiere a una depreciación de la cultura, sino al arte como derivación de la cultura, que se sirve de ella como material, como modelo.

Para Yuri Lotman la lengua natural es un sistema modelador primario que constituyen sistemas culturales. Yuri Lotman comenta que “la narración cinematográfica es la forma más plena del texto narrativo icónico, que une la esencia semántica de la pintura y el sintagmatismo transformacional de la música” (Lotman, 2000: 13). Las dos películas aquí analizadas proponen un texto narrativo que aborda los problemas sociales y políticos de Brasil en la década de los 60. También contienen géneros representativos de la fotografía y de la música, que muestra las tendencias icónicas del arte. En la película *Antonio das Mortes*, Glauber Rocha utiliza la música como una articulación en torno al núcleo (la pobreza) y así ejercer la función de describir la historia al público:

Mire Antonio das Mortes, vea la evidencia de la tortura. Cogí un palo de guacamayos y pensaba en un día hacerme rico. Pero cuando llegué a Minas Gerais pronto me convertí en un esclavo. Me vendieron para trabajar en los bosques del Mato Grosso. Sólo los fuertes podían mantenerse en pie, los débiles se rindieron. Llegó la ira y el deseo, caminé hacia la Bahía. Al llegar a Juazeiro vi a un anciano que vendía a su hija por cinco cuentos de reyes. Entonces la robé y entré en la selva virgen de la frontera de Alagoas. Cuando lo vi venir dije, aquí viene el ayudante de la miseria. Y a él le he dado el nombre de Coirana, la serpiente venenosa, y fuimos vagando por las carreteras, en el borde de la basura, recogiendo a los desafortunados. (Glauber Rocha, *Antônio das Mortes*, 1969)

El *cangaceiro* canta para Antonio das Mortes la canción que describe su propia trayectoria. Aunque la letra sea temporal, la música es espacial pues existe/resiste a través de los años. Y como explica Lotman, “en la construcción del texto narrativo sobre la base de la lengua natural, las palabras-signos se reúnen en cadena conforme a las reglas de la lengua dada y el contenido del mensaje” (Lotman, 2000: 10). En la música, la lengua natural está levemente modificada respecto a la gramática correcta, es el uso del *slang* que el cine permite. El realizador, al inscribirla, mantiene el habla cotidiana propia de los pueblos del *sertão* brasileño: lo hace para conservar la cultura local. A través del sistema cultural, el cineasta agrupó un conjunto de sentidos (visual, auditivo y representativo) que juntos formaron la semiosfera de la película. Lo mismo

ocurre en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, donde la música narra los acontecimientos y habilita la unión de esa clase de sentidos.

Manuel y Rosa vivían en el *sertão*... trabajando la tierra, con las propias manos. Hasta que un día, para bien o para mal, entró en sus vidas São Sebastião. Tenía bondad en los ojos y a Jesucristo en el corazón. (Glauber Rocha, *Dios y el Diablo en la tierra del Sol*, 1964)

En el sistema semiótico de las películas existe la modelación del individuo de acuerdo con la posición que ejerce en la escala social, o el género. Se comprende que el sistema modelador primario es la estructura social vigente en las películas, la cual reitera la segregación de la sociedad que está separada por las clases: rica (terratenientes), media (los empleados públicos y particulares: profesor, delegado, secuaces, etc.), y pobres (*cangaceiros* y el pueblo hambriento). Dentro de cada sector social se establece el sistema modelador secundario, que aquí se define como la posición y función que el personaje ejerce dentro del sistema modelador primario. Como ejemplo encontramos la experiencia de Rosa (*Dios y el Diablo en la tierra del sol*) dentro del grupo de São Sebastião. El misionero ha rebajado a la mujer a un lugar menos relevante, a una voz reprimida y tomada por el diablo. El mismo personaje también sufre en su matrimonio por ser del sexo femenino, pues su opinión tiene un valor menor en comparación con la de su esposo. En las dos cintas la mujer es relegada a un segundo plano, como la seguidora de la voluntad del cónyuge. Laura (*Antonio das Mortes*) también es objeto de su marido, por lo que ella intenta asesinarlo para poder disfrutar de sus bienes sin tener que convivir con él. El espacio modelador en el sistema social moldea al individuo y le agrega importancia en la escala social.

El modelo clasificador del espacio se deriva del modelo estructural de una sociedad. La división se realiza a través de la traducción de vínculos sociales: religiosos, económicos, políticos, persona semiótica, etc. Los vínculos están organizados en propios y ajenos, y en la división del espacio en culto (orden social) e inculto (desorden social o caótico). El espacio forma una organización interna de un modelo dado del mundo. La construcción del mundo permite una clasificación de sistemas culturales que incluye la categoría de valorización y la idea de jerarquía axiológica de tales o cuales situaciones de la clasificación general.

En el lenguaje de las relaciones espaciales estos conceptos serán expresados con los medios de la orientación del espacio. Si el tipo de división reproduce el esquema de la construcción del

mundo, los conceptos «lo de arriba ⇔ lo de abajo», «izquierdo ⇔ derecho», «concéntrico ⇔ excéntrico», «de este lado de la frontera ⇔ de aquel lado de la frontera», «recto ⇔ curvo», «incluyente ⇔ excluyente» (es decir, «que me incluye» ⇔ «que me excluye») modelizan la valoración. (Lotman, 1979: 69)

Casi la totalidad de las actividades de los personajes, tanto patronos como *cangaceiros*, están ligadas a modelos clasificatorios del espacio y la división de este, en propio y ajeno, según los vínculos que les unan. De esta manera, se establece lo que será el lenguaje en las relaciones espaciales, ya que los sujetos están condicionados por el espacio al que pertenecen.

Glauber Rocha establece espacios modeladores y dos distintos modelos de distanciamiento entre São Sebastião –el líder pagano en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*– y sus seguidores–. Un primer símbolo de espacio/distanciamiento es evidenciado en el lenguaje en las relaciones espaciales. Visible en el momento en que el líder pagano habla con el pueblo y proyecta el lenguaje como forma de alejamiento entre él y sus oyentes. Adoptando la postura del portador del discurso o de la verdad hegemónica. Un distanciamiento donde no existe una comunicación bidireccional o un diálogo. En ese espacio se encuentran tanto sus seguidores acérrimos como los que no lo son. Se refiere concretamente al personaje de Rosa, quien desde un principio observó a São Sebastião con escepticismo, insistiendo a Manuel en que abandone al predicador o, en otras palabras, el espacio que les estaba condicionando. Un segundo alejamiento que construye Rocha entre el personaje São Sebastião y sus seguidores es el universo paralelo en el que vive dicha figura. El predicador forma una imagen de líder distanciada del resto del grupo. De manera subliminal, São Sebastião crea en la imaginación de las demás personas una idea de falsa superioridad.

En la película *Antonio das Mortes* los espacios modeladores están claramente destacados entre las condiciones que viven el pueblo y el Coronel Horácio. El pueblo está forzado a vivir bajo el umbral de la pobreza. A través de la rebelión y lucha del *cangaceiro*, intenta un cambio. El siguiente diálogo refleja la marginalización y revuelta vividas. *Cangaceiro* Coirana: <<Doña Santa, es el momento de quemar a los vivos y destruir la ciudad. Era una promesa que hice y tengo que cumplir, para la felicidad de los ángeles y la alegría de la gente>>. Negro Antão: <<Respeto a Dios Capitán Coirana, respete a Dios y al gobierno>>. *Cangaceiro* Coirana: <<¿Respetar? ¿Y

*quiénes nos respetan en este mundo? Los bastardos, pobres infelices. La venganza ha llegado para sanar años de sufrimiento, sin respeto>>*. No obstante, el pueblo quiere una transformación de las estructuras sociales y salir del espacio modelador primitivo en el que se encuentra. El Coronel Horácio no tiene la intención de permitir dichos cambios y empieza una guerra contra el pueblo. Mantener al pueblo reprimido hace que él se proyecte como dominante del orden y poder. Aquí también se percibe la visión que uno tiene de sí misma y en relación con el otro. El *cangaceiro* Coirana se percibe como necesitado, reprimido y victimizado en cuanto ve al Coronel Horácio como hombre represor, que le impuso vivir en el caos. Por otro lado, el Coronel ve al pueblo hambriento como vagabundos, perezosos y que no merecen vivir en mejores condiciones.

Laura, mujer de Horácio, también intenta cambiar la situación de la esposa del Coronel para que sea una mujer libre. La narración la dibuja como sumisa de los hombres, necesitada del Coronel para vivir en un nivel social confortable o en el espacio modelador que él le ofrecía. El cambio de espacio ocurre cuando Laura se casa con el Coronel, ya que sale de la pobreza y asciende a la nobleza. El Delegado no tiene el coraje de acabar con la vida del Coronel, y Laura se ve obligada a permanecer como esposa. Con la muerte del esposo, Laura sustituye el espacio modelador secundario de mujer sumisa por el de mujer que tiene poder, lo que la convierte en modeladora primaria.

El director destaca la conciencia de la mujer, considerada como propiedad del hombre. Este hecho no es una subtrama, sino que marca el transcurso de los acontecimientos. La imagen femenina en ambas películas es plasmada por el intento de cambio de la modelización social, la fuerza reprimida, la lucha por la prosperidad y la búsqueda de la felicidad.

Laura está condicionada como posesión de su marido y vive en busca de amparo masculino. Desde el inicio de la narración, la mujer intenta cambiar su situación al proponer el asesinato de su esposo a su amante, el Delegado Mattos. La escena de la conversación entre los personajes es la siguiente. Laura: <<¿No te das cuenta de que solo serás igual a Horácio cuando te atrevas a matar?>> Horácio: <<Al menos, es más macho que tú, tuvo el coraje de esclavizar a todos. También le debo mucho a él, pero

*ahora ni siquiera sé si fue mejor haber dejado Bahía. Cuando muera Horácio, nosotros heredaremos todo. Quiero que cumplas la promesa de sacarme de aquí. Tengo que cambiar mi vida, pero solo puedo empezar de nuevo con él muerto>>. Delegado Mattos: << Laura, entiende que no soy un asesino>>. Laura: <<Eres delegado. ¿Llevas a la cárcel a las personas y las matas para ayudar a Horácio y no eres un asesino? Eres asesino, sí. Cuando me dijiste que matarías a Horácio, pensé que tenías el coraje de hacerlo. Ahora ni siquiera sé qué es peor, matar o no tener el coraje para matar>>.*

La mujer busca protección en el Delegado Mattos, pero cuando el Coronel Horácio descubre la traición de los dos, ella asesina a su amante. Es un acto de vanidad, salvación y venganza. Laura apuñala a Mattos por rabia, después de que este no fuera capaz de asesinar al Coronel Horácio y para salvar su propia vida –necesitaba probar a su marido el remordimiento por haberlo traicionado. En la escena de las puñaladas, Laura y el Delegado Mattos son arrastrados a la plaza pública por los secuaces del Coronel. Las personas les pegan, hay muchos gritos y confusión. Los dos consiguen entrar en una casa para protegerse, pero saben que no conseguirán salir con vida. Así que Laura sale de la casa y le dice: <<Le puede decir a Horácio que yo mismo voy a acabar con esto>>. Acto seguido, coge el cuchillo de un secuaz y espera a que el Delegado salga por la puerta. El secuaz de Horácio entra en la casa y saca al delegado. Nada más salir por la puerta, Laura apuñala a Mattos en la barriga y después le apuñala varias veces en la espalda. En medio, el plano se cierra sobre la cara de Laura y el perfil de su marido, que dice: <<Batista estamos vengados, estamos vengados Batista>>. A través de la técnica de rodaje, puede percibirse la visión de Rocha en torno a la cámara: una herramienta que permite plasmar ideas revolucionarias y centrar la atención de los espectadores en la pasión.

La escena de los golpes es extremadamente violenta. Se trata de una señora de la nobleza que debido a la traición a su marido iba a ser apedreada en la plaza pública, por lo que para salvar su vida asesina a su amante. Al apuñalar a Mattos, Laura le envía un mensaje: ella sí tiene el coraje de matar. La cámara muestra la tensión del drama, la rabia reprimida de Laura y la necesidad de venganza de Horácio.

En *Antonio das Mortes*, la Santa Bárbara también expresa el dolor presente en las mujeres de las dos cintas. Siempre al lado del pueblo y del Negro Antão, es vista como

la guerrera con el poder liberador del perdón. Ella libera a Antonio das Mortes de su pasado de asesino. Santa Bárbara no vive a la sombra del hombre, antes al contrario, asume el papel de guerrera. Las mujeres en ese filme tienen características distintas que en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*. Cuando Rosa y Dadá viven en el desorden social, contienen la voz de la razón, pero son, más que nada, esposas –modeladas como secundarias en la estructura social–. En *Antonio das Mortes* una es la guerrera y el símbolo de la santidad, Santa Bárbara es la única que asume el papel primario en la sociedad al perdonar a Antonio das Mortes. El hombre se ha doblegado a la mujer y ella le concede el derecho de ser perdonado. Laura, como las demás, está bajo los hombres, y a través de ellos busca protección y su espacio dentro de los roles sociales.

En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, Rosa también recurre al crimen para “salvar” a Manuel y marchase con él a otro espacio. La escena de las puñaladas que Rosa asesta a São Sebastião no es menos fuerte que las de Laura al delegado Mattos, pues en cierto modo era esperado. Rosa hacía mucho que era maltratada por el predicador, así que la explosión de la mujer no causa tanta extrañeza al espectador, por ser una solución comprensible. Lo ocurrido tiene lugar en una capilla, en la cual están presentes solo los dos, a diferencia del asesinato del Delegado Mattos, un hecho que ocurre en una plaza pública, ante los ojos y la presencia de toda una sociedad. Rosa pertenece a la clase social baja y vive en el desorden, al contrario que Laura, que es una mujer de la nobleza y vive en la orden social.

Rosa protagoniza la liberación al matar a São Sebastião. Esa muerte representa la liberación de espacio modelador y de una situación degradante. El matrimonio ya llevaba conviviendo mucho tiempo con el grupo de São Sebastião. Manuel se encontraba completamente dominado por la confianza ciega que tenía en el discurso del misionero. Pero Rosa era escéptica con las palabras del predicador. Muchas veces intentaba apartarle de este espacio modelador, de la miseria y del sufrimiento en los que estaban sumidos. Dado que su marido no le prestaba atención, Rosa ve una posibilidad de acabar con la vida del líder y la aprovecha. Con ese asesinato, ella consigue salir del espacio modelador en el que São Sebastião los había involucrado. De esta manera, el matrimonio sigue la peregrinación por el *sertão*.



La escena del asesinato de São Sebastião se produce en un altar. La elección de este escenario por parte del director no es casual. El altar representa la hegemonía eclesiástica y la imposición de los valores institucionales. Se percibe la parodia del culto religioso. El misionero se encuentra realizando un ritual —el exorcismo de Rosa. Rosa lo apuñala, quedando tumbado sobre el altar. Esta escena está cargada de simbolismo. Lo divino, lo espiritual, lo “alto” (cielo) es rebajado a lo “bajo” (terrenal). El altar es destronado, ha perdido su simbolismo y ha sido elegido para cometer un acto brutal—.

La tentativa de ruptura con el espacio modelador secundario al que están sometidos, la autoridad y el protagonismo de los oprimidos es constante en el discurso en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, en el cual existen muchos ejemplos esclarecedores. El primero es cuando Manuel demuestra a su jefe que piensa por sí mismo: al decidir asesinarlo y marcharse, Manuel determina su destino y el de su esposa. El segundo ejemplo es la liberación de las palabras de São Sebastião que lleva a cabo Rosa. Rosa representa el papel de esposa devota, pero en el momento en que asesina a São Sebastião desobedece a su marido y decide sobre el futuro de ambos. La concepción de esta escena por parte de Glauber Rocha es significativa, ya que transmite un mensaje de reconocimiento hacia la subordinación de la mujer. Es destacable que este hecho no lo pasara por alto en la realización de una película como *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, ya que se trata de una constante destrucción de lo establecido y construcción del futuro: un discurso de la teoría del desarrollo de la cultura.

La revolución social es palpable, se observa el acto revolucionario en la conducta de la pareja Manuel y Rosa. Ella nunca creyó en el discurso de São Sebastião (las palabras del misionero imponen un modo de pensamiento, dan órdenes a sus seguidores) y decide asesinarlo. Manuel demuestra su comportamiento sedicioso al enfrentarse al terrateniente. Las acciones revolucionarias afectan al matrimonio, pues sus condiciones de vida han empeorado desde que se unieron al grupo de São Sebastião. Rosa intenta convencer a Manuel de la falta de veracidad del discurso del predicador, pero resulta inútil. El misionero se había constituido como la autoridad en el grupo. Al percatarse de su falta de fe, la acusa de estar poseída por el Diablo. La voz de Rosa queda totalmente marginada, y el discurso de São Sebastião queda aún más monopolizado. Rosa decide asesinarlo, sin embargo, esta violencia no es movida únicamente por odio, sino también por un deseo de transformación de la realidad. Según Glauber Rocha, el hambre genera

violencia. No una violencia primitiva, sino marcada por sentimientos de venganza y por la reivindicación de los derechos civiles.

*El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria (...) A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, es amor de acción, de transformación. (Glauber Rocha, "Estética de la violencia", 1967).*

En *Dios y el Diablo en la tierra del sol* el pueblo está representado por la hambruna y la violencia, son apáticos, tristes, y no consiguen pensar en nada que no sea apearse a la fe. Para el director, la violencia impuesta por la hambruna era un comportamiento consecuente, pues representaba la forma en la que el pueblo captaba la atención de las clases dominantes. Hablar, mostrar y sentir el hambre no era agradable, pero la hambruna era expresiva y determinaba lo que ocurría con una gran parte del pueblo brasileño.

En el subrayado de la miseria que ambas cintas abordan en la estética del hambre, como ya previamente se ha relatado en el capítulo anterior, también se evidencia el discurso de construcción de la estética de la violencia, que se vehicula a través de la intolerancia y explosión de los hombres que problematizan y superan la hambruna. Como se ha evidenciado anteriormente, la violencia del hambriento no es primitiva, pero sí reivindicadora –es una señal de alerta en la cual la consecuencia es el crimen–. Ese comportamiento de los miserables era considerado normal, pues la revuelta acoge a los excluidos. Y para Glauber Rocha, la mayor destrucción del hombre es la miseria extrema.

El pueblo de *Antonio das Mortes* también vive en la miseria y tiene hambre, pero es retratado como alegre y contento, que es como decir que a pesar de la pobreza ellos mantienen la risa, el baile, y la música. Por la lectura que se hace, el pueblo de *Antonio das Mortes* no es tan miserable como en la película anterior, a pesar de aparecer comiendo harina y carne seca regalada por el coronel Horácio. La festividad está presente en casi la totalidad de las apariciones, y ellos no recurren a la fe extrema como los seguidores de São Sebastião. El retrato que hace Glauber Rocha del pueblo brasileño hace comprender que, por más que sea pobres, el pueblo sigue conservando la fiesta y la

alegría. Sin embargo, los dos pueblos acaban muertos a manos de los retentores del poder social. Este hecho también aparece marcado en la historia de las guerras internas del país: a finales del siglo XIX, los que osaron reivindicar o reaccionar ante las políticas de la clase dominante acabaron muertos.

Los dos pueblos acabaron asesinados porque intentaron mostrar la degradación a la que estaban sometidos, y la exclusión de lo *oficial*. Según Mijaíl Bajtín degradar consiste en transferir el plano material y corporal a lo elevado y sublime: lo «alto» se emparenta con el cielo, y lo «bajo» con la tierra. Rebajar consiste en aproximar a la tierra. Al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior (Bajtín, 1987: 24). Así que en el momento en que el pueblo intenta el cambio social, hay una transgresión en la tradición, y la solución encontrada es el aplastamiento de los transgresores. Por esta razón, lo inferior (la muerte) es siempre un nuevo comienzo.

Según Mijaíl Bajtín (1987: 13), el nacimiento de algo nuevo, más grande y mejor, es tan indispensable como el fin de lo antiguo. Lo uno se transforma en lo otro, lo mejor se torna ridículo y aniquila a lo peor. Bajtín (1987: 30) hace una analogía del nacimiento con lo grotesco. Para el teórico ruso, el principio de lo grotesco del cuerpo está ligado a los genitales, al vientre, al coito, al nacimiento, a todos los órganos relacionados con la generación de una nueva vida. La imagen grotesca del cuerpo tiene como principio fundamental el embarazo y el nacimiento. Se trata de exhibir dos cuerpos en uno: uno de la vida que desaparece y otro de la vida que está siendo lanzada al mundo.

El realismo grotesco para Bajtín está relacionado con las imágenes referentes a la vida material y corporal. Es la herencia (modificada) de la cultura popular, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a la cultura. Para el teórico, el cuerpo y la vida adquieren un carácter cósmico y universal. No es un cuerpo burgués, sino el cuerpo del pueblo –que crece y se renueva constantemente– (1987: 24). En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, Manuel y Rosa (representación del pueblo) buscan inquietantemente encontrar una mejor realidad, y por eso se aventura por renovaciones y nuevos caminos, por el constante movimiento. El hecho de que Manuel sea sometido por el poder explica la ruptura a través de la muerte, pues solo la muerte les concedería el cambio. En el grupo de Corisco la muerte se representa en la miseria en la que viven dichos personajes. El dolor es fuertemente expresado en el rostro de la esposa de

Corisco. Su visible sufrimiento concentra la dolorosa situación a la que estaban sometidos. Dadá pide a Corisco abandonar el *cangaço* y juntos podrán vivir en paz, pero él, ciego de venganza, no escucha a su esposa. Dadá, como Rosa, está marcada por la subordinación a la voz masculina o de su marido. En ellas no cabe el poder de decisión, solo el de acatar la voluntad de los hombres.

En este universo, la sensación de la inmortalidad del pueblo se asocia a la de relatividad del poder existente y de la verdad dominante. (...) La inmortalidad del pueblo garantiza el triunfo del porvenir. El nacimiento de algo nuevo, más grande y mejor, es tan indispensable como el fin de lo antiguo. (Bajtín, 1987: 230)

La pareja protagonista de *Dios y el Diablo en la tierra del sol* no consigue cambiar su situación social, pero sí huir de la subordinación o del espacio modelador al que estaban sometidos. El personaje de Manuel puede ser representado como el tonto de la teoría de Bajtín. El tonto es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo y rebajamiento (conservado en la injuria cómo “imbécil”), y un lado positivo, renovación y verdad. La tontería es lo inverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una comprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. (Bajtín, 1987: 333-234). Injuria

Manuel es considerado tonto porque durante un largo periodo de tiempo consintió ser explotado por el terrateniente, después aceptó las falacias, abusos y maltratos de São Sebastião y también permite que Rosa le golpee. Cuando la pareja se reúne con el grupo de Corisco, Manuel jura devoción al *cangaceiro*. Corisco lo acoge, pero cambia su nombre de Manuel por el de Satanás. Según Bajtín, la figura del diablo es representada por un personaje ambivalente y se parece al tonto. Representa la fuerza de lo bajo material y corporal que da la muerte y regeneración (Bajtín, 1987: 240).

Con la teoría del tonto, una vez más, se destaca que Manuel es constante en un posicionamiento de menor valía, que le permite posicionarse en un espacio modelador secundario. La representación del personaje como modelador primario solo tiene lugar dentro del matrimonio, que por el hecho de ser hombre le otorga el derecho de ser primera voz o responsable del destino de su familia. En todos los otros momentos de la película dicho personaje es condicionado por las órdenes de los otros. Lo que deja claro

es el papel que Manuel ejerce, un hombre devoto de la religión que por más que intenta cambios sociales, no consigue librarse de la obediencia a otro más fuerte que él.

### **3.4 La cultura y la interacción entre individuos**

Actualmente resulta complicado hablar sobre las definiciones de cultura, en vista de que permite adquirir innumerables significados, pero aquí la definición que tomamos consiente todas actividades del hombre en su espacio, todos los modelos y variados vínculos: sociales, religiosos, políticos, familiar, etc. Desde un punto de vista genérico, la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios. Uno es la lengua natural, utilizada por el hombre en el trato cotidiano, y el otro son los modelos clasificadores del espacio propio y lejano (Lotman, 1979: 57). Esto origina la constitución de la cultura como un sistema de signos sometidos a reglas que permiten considerarla como una lengua, como un sistema semiótico ordenado de comunicación, que sirve para transmitir información. Siendo la cultura: a) un sistema de comunicación; b) que sirve de signo; c) estos signos están organizados (Lotman, 1979: 23).

El signo es el elemento primario de la cultura. En el hemisferio semiótico el símbolo promueve una definición entre la expresión y el contenido. Lotman (1996: 101) explica que “Saussure contrapuso los símbolos a los signos convencionales, subrayando en los primeros el elemento icónico”. Y hace referencia a la balanza como símbolo de la justicia, por ser equivalente al equilibrio, en vista de que la justicia debe ser equilibrada. Lo que demuestra que el símbolo puede adquirir un carácter racional y está representado en el plano del contenido, así como desempeñar un papel irracional que está representado entre el mundo racional y el místico. “La más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente” (Lotman, 1996: 102). El símbolo dentro del sistema semiótico contiene la frontera que limita tanto su significado como lo integra y aclara su definición dentro de la cultura. Así que, como en la semiótica, el signo es el elemento mínimo de la cultura. El objeto puede promover variaciones de contenido o utilidades que atribuyen una función semiótica, y los mecanismos que atienden a esas funciones podemos llamarlos símbolos. Si uno no consigue definir un símbolo propiamente dicho, tiene su función dentro del sistema

semiótico en el que está integrado. Para aclarar la función de un símbolo se utiliza el instinto de acuerdo con las experiencias culturales y después se generaliza.

La más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente. Hay que distinguir el símbolo de la reminiscencia o de la cita, puesto que en estos últimos el plano «externo» del contenido expresión no es independiente, sino que es una especie de signo índice que indica algún texto más vasto, con el cual él se halla en una relación metonímica. En cambio, el símbolo, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, siempre es cierto texto, es decir, posee cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante. Esta última circunstancia nos parece particularmente esencial para la capacidad de «ser un símbolo». (Lotman, 1996: 102).

En ambas películas Glauber Rocha utiliza símbolos de la cultura brasileña. No solo de la cultura, pero también símbolos del hambre, de la pobreza, de la riqueza, de la fe religiosa, que indican el mensaje que el director envió al público. En *Antonio das Mortes* la representación de la cultura está presente en casi la totalidad del argumento y en la ideología, marcada por la reivindicación popular y la renovación de los roles sociales. En el inicio del filme hay una fiesta *oficial* con la presencia del delegado Mattos, la banda, y el cartel escrito “Independencia o Muerte” (dicho por Don Pedro I en el margen del río Ipiranga en la proclamación de la independencia de Brasil). Esa fiesta *oficial* supone un contrapunto a la fiesta del pueblo que aparece minutos después, en la que la población está riendo y cantando, con imágenes de mitos folclóricos. Allí mujeres, niños, hombres, *cangaceiros*, Santa Bárbara y Negro Antão (que representa a San Jorge) festejan juntos y manifiestan la voz del pueblo.

Tanto la fiesta *oficial* como la *no oficial* son símbolos de la cultura, la primera porque retrata una tradición y ocurre todos los años en el día de la independencia de Brasil, el 7 de setiembre. La fiesta del pueblo es un abordaje de Rocha para promover la alegría y festividad de la población nordestina, pues la fiesta en sí no hace referencia a la conmemoración tradicional, pero los trajes, carteles y aderezos son símbolos de la cultura nordestina. Los carteles son imágenes sacras y las personas están vestidas con ropas propias de la cultura local, como la ropa blanca de Santa Bárbara y la vestimenta del *cangaceiro*. La fiesta *oficial* se contrapone a la *no oficial*, en vista de que la primera se identifica con lo culto, lo normativo, lo correcto, lo clásico, y la segunda es básicamente considerada cultura popular, que reúne lo considerado inculto y vulgar.

También hace una alusión al carnaval, que es otra festividad nacional y de representación social. El carnaval deriva de la cultura popular, en la que están incluidas las tradiciones y los ritos paganos, los refranes, proverbios, el vocabulario grotesco y vulgar. En los períodos de las fiestas, existe una transposición de papeles, la diversión juega con la vida real. En los filmes, se da una representación de papeles que demuestra una sociedad caótica, en oposición a la existencia de una sociedad “ideal”. Es decir, en las narraciones se percibe la interpretación de Glauber Rocha sobre la realidad caótica de Brasil. Ambos largometrajes no buscan el ideal social, pero sin embargo exponen la cultura popular brasileña a través de la historia real de los *cangaceiros*, que reclaman el fin de la miseria con acciones de venganza generadora de violencia.

En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, el personaje de Corisco representa la revuelta de los que no están incluidos en la organización social. Él busca vengar su pasado, la muerte de su amigo Lampião y el sufrimiento causado por el hambre. Dicho *cangaceiro* es el líder de su grupo, que incluye a la esposa Dadá, a otros tres *cangaceiros* y, durante un tiempo, a Manuel y Rosa. El grupo de Corisco vive deambulando por el *sertão*. Y Rocha construye una representación cultural de la realidad en la que hay personajes históricos.

La definición de la característica fundamental de la cultura es la necesidad de subrayar la relación entre el signo y la representación. También se entiende como lenguaje organizado en forma de textos. El lenguaje natural es el único que puede asumir una función metalingüística. El trabajo natural de la cultura para Yuri Lotman (1979: 42) es organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. Al construir un modelo del mundo la cultura construye un modelo sobre sí misma. Las culturas son sistemas comunicativos y las culturas humanas se fundamentan en el sistema semiótico del lenguaje natural. Comprender la vida cotidiana es lo mismo que estudiar la lengua. Consiste en traducir un sector de la realidad en una de las lenguas de la cultura. Por ejemplo: ver una película equivale a aprender otra lengua.

Al analizar ese conocimiento sobre la cultura y la comunicación intercultural en las películas se percibe que en los dos filmes se asientan por el hecho del lenguaje, la comunicación, el escenario y la propia representación. La cultura nordestina brasileña está presente de forma muy llamativa: en trajes, personajes, lengua, música, tema

narrativo y en el contexto de ambas películas. Por ejemplo, en la historia del pueblo que camina entre ciudades en busca de mejores condiciones de vida, y en los *jagunços* que asesinan a los *cangaceiros*. Un ejemplo está en ese diálogo entre el *cangaceiro* Coirana y Antonio das Mortes. Cangaceiro Coirana: <<Tengo más de mil cosas a cobrar, pero si hablo de todo la tierra temblará. Quiero sólo cobrar el que quería Lampião, así los hombres si tornan mujeres, y las mujeres piden perdón. Prisionero será libre, carcelero va a la cárcel. Mujer virgen en la iglesia con velo de novia en la luna llena. Quiero dinero para salir de la miseria, quiero comida para mi pueblo, y si no contesta a mi solicitud voy a volver aquí de nuevo>>. Antonio das Mortes: << ¿Tú eres real o un fantasma? Decirme luego 'cabra da peste', que por mi parte no creo en esa ropa que tú vistes>>. Coirana: <<Primero me dirás tu nombre disfrazado. Pues quien abre la boca de esa manera siempre acaba condenado>>. Antonio das Mortes: <<Pues prepara tu oído, y oye: Mi nombre es Antonio das Mortes, ante el asombro de la cobardía y la desgracia de su suerte. Una cosa más que digo, en el territorio brasileño ni en el cielo, ni en el infierno, hay lugar para un *cangaceiro*>>.

Rocha entiende la formación de una nacionalidad brasileña como fundamental para la emancipación de su país. Busca crear un cine que reafirme la nacionalidad fuera de cualquier tipo de inclusión colonial, tanto europea como norteamericana: cómo se alimenta el brasileño, cómo trabaja, cómo sufre, cómo lucha, cómo habla. Por tanto, Rocha busca lo genuino de la cultura brasileña, el brasileño puro, e incluye el personaje del *cangaceiro*, como símbolo del nordeste brasileño. Esos ítems forman una muestra del nacionalismo que el director pretende crear: reafirma las clases populares y las convierte en portadoras del nuevo orden social. Crea el personaje de Antonio das Mortes, encargado de asesinar a los *cangaceiros*, y esta figura ficticia es inventada desde una perspectiva original, que queda alejada de la convencional representación cinematográfica en la época. Antonio das Mortes marca la acción argumental en las dos películas. Este personaje atormentado por su pasado y por su cometido establece el debate moral y artístico en el que el director insiste.

El discurso totalitario promovido por Rocha provoca una unificación de las conciencias, y opone las clases terratenientes a las populares, da voz a los sometidos y reconoce como necesaria la incorporación de la alteridad. El orden establecido por razón de clase,



raza, o sexo es tradicional y excluyente, no permite a la persona cambiar la realidad o liberarse del estado modelador al que pertenece.

Lotman (1996: 103) explica que la cultura promueve una auto-organización con mecanismos de estabilización y desestabilización que crean normas, estimulan nuevos textos y prohíben otros textos que no correspondan a su organización. Como resultado, toda cultura es semióticamente heterogénea, y el constante intercambio de textos se realiza en distintas estructuras semióticas. El intercambio de información puede ser comprendido como diálogo entre los generadores del contenido. El diálogo entre culturas proviene de factores de la interacción entre lo propio y lo ajeno, que suscita un interés por una cosa o idea, o el deseo de adquirir o de dominar al otro. La interpretación de la otra cultura como similar proviene de algo necesario porque es comprensible, conocido, y se inscribe en las ideas y valores que le son conocidos. En oposición, la interpretación de la otra cultura como desconocida proviene de la necesidad de lograr lo que no es comprensible, no es conocido o no se inscribe en las ideas y valores que son conocidos.

A partir de esa línea se percibe cada persona semiótica de las películas como proveniente de culturas propias. Lo ajeno se comprende aquí como el otro (la otra persona semiótica), que proviene de una distinta clase social y por lo tanto de lo desconocido. Es decir, la persona semiótica del Coronel Calazans percibe la persona semiótica del *cangaceiro* Corisco como algo ajeno: la educación que ha tenido y como subsistió. La existencia de distintas personas semióticas forma la semiosfera heterogénea y los conflictos de las películas. La interpretación del otro como negativo hace que las distintas semióticas se enfrenten y rompan las fronteras existentes entre ellas.

Todo el desarrollo de una cultura está conectado a las complicaciones de la estructura del individuo que la interpreta. La transmisión del mensaje no es la única función de la comunicación o del mecanismo cultural en su conjunto, pues realizan la producción de nuevos mensajes que actúan en la conciencia creadora del individuo pensante.

Sin embargo, cuando damos el paso siguiente hacia la construcción de historias no simplemente paralelas desde el punto de vista estadal, sino inmanentemente autónomas, de culturas particulares, y nos planteamos la tarea de crear una historia de la cultura de la humanidad, tal

selección del material nos empuja a la conclusión, que nada ha demostrado, de que precisamente esas convergencias son las que sujetan el material heterogéneo en un todo único. (Lotman. 1996: 41).

Lo ajeno aporta conocimiento en la medida que plantea distintas definiciones o puntos de vista en relación a un objeto. Es decir, abre la conciencia para la realización de operaciones lógicas o para distintas forma de comprensión sobre el mismo objeto. La conciencia u operaciones intelectuales son incompatibles con la modelización estadística, es decir que la conciencia “del pensamiento científico se caracteriza por el predominio de la lógica, predominio de las estructuras lógicas, y el artístico, por el de las creadoras, mientras que la conciencia de la vida cotidiana se sitúa en el medio de ese eje” (Lotman, 1996: 43).

El texto artístico se forma a través de la unión de variantes y es comparable al comportamiento humano, en el que cada individuo tiende a convertirse a un mundo personal independiente e irrepetible. Al mismo tiempo un individuo está integrado en una jerarquía más alta que forma una persona socio-semiótica grupal, que a la vez entra en un nivel más complejo formando la sociedad. El proceso de individualización y generalización, de conversión del hombre, aislado o en sociedad, transcurre paralelamente. En el caso del texto artístico, cada parte de él tiende a complicarse en el proceso del arte, formando un todo cerrado, y a integrarse con otras estructuras del mismo nivel, entrando como parte en totalidades más complejas. La individualidad del hombre que se desarrolla de forma distinta viviendo bajo el mismo techo se percibe en la pareja de Manuel y Rosa, en la que cada uno de ellos tiene comportamientos y percepciones del mundo distintas.

Rosa desenvuelve su personalidad de forma más racional, acredita que a través del trabajo va a lograr sus objetivos, que es la única forma de vivir bien. Manuel, que ha sufrido con la explotación de su jefe, no cree en el trabajo, pero sí en la religión, la devoción por santos en busca del milagro. Manuel es emotivo, soñador, devoto de la fe. Su individualidad disminuye al integrarse en el colectivo, como el grupo de São Sebastião, pues dentro del grupo vale la voz del predicador, por ser el líder. Rosa se apaga, es parte de un espacio secundario modelado por Sebastião, y Manuel se somete a las órdenes del predicador. Ahora los dos son parte de un grupo mayor, y la individualidad, a pesar de existente, se torna menos importante. Lo mismo ocurre en

relación al grupo de São Sebastião y la sociedad de la ciudad. La creación de la película se basa en el mismo principio, en la cual partes individualizadas forman el material final, como los planes de rodaje, la música, el guion, la fotografía, etc.

Para que exista un texto deben existir movimientos y generación de sentidos. Un sistema estático no genera sentido. Es decir, que para que el texto produzca nuevos sentidos debe integrarse en una práctica comunicativa y de intercambio semiótico. La necesidad de un intercambio de información proviene de la creación de un nuevo mensaje a través de la suma de nuevas informaciones provenientes del otro –esto genera procesos encontrados–. “La conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uni-estructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático” (Lotman, 1996: 49). Los esfuerzos por enviar un mensaje y la comprensión del codificador del mensaje –el cual interpreta según su punto de vista en relación con el mundo– hace que la cultura cree sus propios esfuerzos. Al absorber trazos culturales ajenos, los nuevos códigos se transforman en propios, pero son exteriorizados. Lotman (1996: 49) explica que la imagen externa de la cultura, al ser interiorizada, posee trazos del mundo cultural al que ella está incorporada. Esa interiorización de lo nuevo está ligado a pérdidas de determinadas cualidades, que cambian por estímulos del objeto que se copia.

Tanto la historia de la autodefinición cultural, la nominación y el trazado de las fronteras del sujeto de la comunicación, como el proceso de construcción de su contraparte del «otro», son uno de los problemas fundamentales de la semiótica de la cultura. Sin embargo, es necesario subrayar lo principal: el dinamismo de la conciencia en cualquier nivel cultural de ésta exige la presencia de otra conciencia que, auto-negándose, deja de ser «otra» en la misma medida en que el sujeto cultural, al crear nuevos textos en el proceso del choque con el «otro», deja de ser él mismo. Sólo especulativamente se pueden separar la interacción y el desarrollo inmanente de las personas o de las culturas. En la realidad, son aspectos de un único proceso que están dialécticamente vinculados y se convierten el uno en el otro. (Lotman, 1996: 49).

La absorción de una semiótica por otra se percibe en el comportamiento del personaje Antonio das Mortes, que al enamorarse de la Santa Bárbara adopta el punto de vista de la mujer y cambia su propia percepción de la sociedad. En ambos largometrajes dicho hombre no sabe cómo comportarse ante determinadas situaciones. Tanto su ideología como la situación de espacio social están configurados por confusiones conductuales. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, es pagado por el sacerdote católico y por el terrateniente para asesinar a São Sebastião y su grupo. Al llevar a cabo el trabajo

acordado, Antonio das Mortes dice que asesinó a los miserables por remordimiento y para liberarles de la hambruna. Conducta que demuestra la confusión mental: matar por dinero, matar para liberar al pueblo, o por los dos motivos.

En la película *Antonio das Mortes* el protagonista asesina al *cangaceiro* Coirana por voluntad propia y cambia su posición ideológica. Al principio del filme el hombre habla con nostalgia sobre el momento en que conoció a Lampião (líder de los *cangaceiros* que en la ficción de Glauber Rocha fue asesinado a manos de Antonio das Mortes). Antonio das Mortes: <<Todavía lo recuerdo como si fuera hoy. Iba por un camino cuando encontré a Lampião. (...) Él paró y me preguntó: ¿Antonio, no quiere unirse al cangaço? Oh doctor, sentí una voluntad muy grande, pero mi orgullo era mayor. Y yo dije que no. Ahí apareció Corisco. Rubio, hermoso, y le dijo a la Lampião: déjame que lo mate de una vez. ¿Sabes lo que le respondió Lampião?: ese no, ese es macho. Es enemigo pero decente. Dr. Mattos, Lampião fue mi espejo. Días después yo ya le estaba persiguiendo>>.

La conversación subraya desde el principio que Antonio das Mortes vivía un conflicto psicológico. Al cambiar de posición ideológica, demuestra inconsistencia y doble posicionamiento. Se revela como una persona sujeta a una tortura mental, pues renuncia a su situación de mercenario y defensor de los intereses de quien le paga (la nobleza) para adherirse a la reivindicación popular. Si antes Antonio das Mortes mataba a los *cangaceiros* por dinero, ahora se une a la revolución y lucha por mejorar la calidad de vida de la población. En otra conversación con el Delegado Mattos él le dice: <<Doctor, hace mucho tiempo que he estado buscando un lugar para quedarme. Ahora voy a estar allí, junto a la Santa. Estoy entendiendo quiénes son los enemigos>>. Desde ese momento en adelante el hombre cambia por completo su ideología. Glauber Rocha explora la dictadura de los coroneles o terratenientes. En el *sertão* de los años de 1960 las leyes generales del gobierno brasileño no llegaban a las pequeñas villas. Los coroneles estaban en contra de la reforma agraria y de las leyes reguladoras de la sociedad. En la época no habían muchos que combatieran la explotación de una población necesitada.

### 3.5 La cultura y el texto

La simbología del texto artístico conlleva como base dos interpretaciones simples: por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo (Lotman, 1996: 73). El texto cultural también contiene su dosis de realidad y de irrealidad. Sin embargo, tan pronto se establece esa inercia de la distribución de lo real y lo irreal, empieza el juego con el lector a cuenta de la redistribución de las fronteras entre esas esferas. Es decir, que el mundo real es la cultura y lo cotidiano del pueblo brasileño, que en la película *Antonio das Mortes* se llena de los acontecimientos más fantásticos, mientras que el mundo ficticio de la cinta está subordinado a las rigurosas leyes de la verosimilitud de la vida cotidiana.

El objeto de estudio del texto científico es el texto artístico literario. El texto artístico tiene la característica de funcionalidad cuando adquiere una función estética. Ese empleo aparece cuando en la lectura del texto se hace la pregunta *¿cómo?*, y así se comprenden los elementos estilísticos y temáticos. El texto que funciona estéticamente posee una carga semántica elevada, al contrario de un texto no artístico. Y se aplica a la obra artística una jerarquía de códigos complementarios de distintas épocas y estilos, lo que forma un texto mixto con variados conjuntos de elementos significativos y con compleja jerarquía de significados complementarios (Lotman, 1996: 113).

Significa más, y no menos, que el discurso habitual. Descifrado con ayuda de los mecanismos habituales de la lengua natural, deja ver un determinado nivel de sentido, pero no se revela completamente. Tan pronto el receptor de la información se entera de que ante él se halla un mensaje artístico, lo aborda de una manera del todo especial. El texto se presenta ante él cifrado dos veces (como mínimo); la primera puesta en cifra es la realizada con arreglo al sistema de una lengua natural (pongamos, del ruso). Puesto que este sistema de cifrado está dado de antemano y el destinador y el destinatario lo dominan libremente en idéntica medida, el desciframiento en este nivel se produce automáticamente, su mecanismo se vuelve como transparente: los que lo utilizan dejan de notarlo. Sin embargo, este mismo texto el receptor de la información lo sabe está cifrado todavía de alguna otra manera. En la condición del funcionamiento estético del texto entran el conocimiento previo sobre ese doble ciframiento y el desconocimiento (más exactamente, el conocimiento incompleto) sobre el código secundario aplicado en ese caso. Puesto que el receptor de la información no sabe qué es significativo en el texto percibido por él en este segundo nivel, y qué no lo es, «sospecha» de todos los elementos de la expresión como posibles portadores de contenido. (Lotman, 1996: 113)

Esa funcionalidad estética está presente en todo el guion de ambas películas, que promueven una elevada interpretación semántica, desde los signos empleados (en sus

distintas interpretaciones y niveles) hasta la compleja formación de la estructura histórica –que aborda elementos históricos y culturales existentes en la década de 1960–.

También existe el elemento lírico presente en casi la totalidad del discurso y en la interpretación de los personajes de ambas películas. Por ejemplo, en *Antonio das Mortes* se percibe el remordimiento del personaje de Antonio das Mortes al describir al profesor los más de 100 hombres que ha matado. Antonio muestra una expresión de dolor, de angustia, con la mirada vacía y sus palabras son poéticas. Antonio das Mortes: <<Antes del año de 1945, Brasil entró en una guerra en la lejana Europa. Y era la dictadura del doctor Getulio. Brasil ganó, ¿no ganó?>>. Profesor: <<He perdido todas mis guerras. En primer lugar por la cobardía, hasta el enemigo he perdido de vista>>. Antonio das Mortes: <<Profesor, ¿ves está mano? Ha matado a más de 100 cangaceiros. Ahora vivo en la tristeza de la memoria. Así que tuve que encontrar a otro enemigo para tener otra vida. Es por eso que quise venir a ver si existe ese tal Coirana y si él es un cangaceiro. Si él es profesor, tendré que matarlo también>>. En el ejemplo se nota cómo la organización y estructura de la narración confieren una gama de significación y elementos que se percibe claramente o no –a esa temática se atribuye la funcionalidad del texto artístico–. En ese discurso hay drama, angustia y remordimiento, existe la metáfora en la frase “Ahora vivo en la tristeza de la memoria”: el discurso contiene el perfil de los elementos del estilo temático de Glauber Rocha.

Del mismo modo que el escritor o guionista construye un texto al que atribuye diversos códigos, el receptor puede interpretar y atribuir funciones artística, añadiendo codificaciones posteriores y una concentración complementaria del sentido (Lotman, 1996: 114).

Los dos guiones de Glauber Rocha están llenos de simbología, códigos políticos, religiosos, culturales, mitológicos, etc. En resumen, el público observa que la narración en cuestión es un texto artístico. Los guiones cumplen la funcionalidad artística y los textos están organizado semánticamente de manera cronológica. Ese hecho se resalta en *Dios y el Diablo en la tierra del sol* desde el inicio, cuando aparece Manuel mirando una vaca muerta que él trasladará por el *sertão*. En escena futura, por el resultado de una pelea, Manuel mata a su jefe, y huye con Rosa hacia el grupo de São Sebastião.

Después de la muerte de São Sebastião, los dos se unen al bando de Corisco y por fin, Manuel y Rosa corren por el *sertão* en busca del mar. La película *Antonio das Mortes* empieza con el grupo de Coirana llegando a ciudad de Jardins das Piranhas, en la secuencia en que el delegado contrata a Antonio das Mortes. Este, nada más matar a Coirana, se une a la lucha del pueblo necesitado. Horácio mata al pueblo, Antonio das Mortes y el profesor luchan contra los secuaces de Horácio. Antonio das Mortes deambula sin destino por el *sertão*. Esas breves narraciones permiten describir y observar que la organización del guion, en ambas películas, es cronológica y también funciona como un texto cultural, en vista de que el texto se estructura en la cultura nordestina brasileña.

Entre la función del texto y su organización interna no hay una dependencia automática unívoca: la fórmula de la relación entre esos dos principios estructurales (cultural o del texto) se forma, en lo que respecta a cada tipo de cultura, a su manera, en dependencia de los modelos ideológicos más generales. En la forma más general e inevitablemente esquemática, esta correlación puede ser definida así: en el periodo del surgimiento de tal o cual sistema de cultura se forma una determinada estructura de funciones inherente a él y se establece un sistema de relaciones entre las funciones y los textos. Así, por ejemplo, en los años 40 y 50 del siglo XVIII, en la literatura rusa se producía una ordenación en los más diferentes niveles: métrico, estilístico, genérico, etc. Al mismo tiempo se establecía un sistema de relaciones entre esas organizaciones y su jerarquía general de valores. (Lotman, 1996: 114).

La literatura es heterogénea en cuanto a textos y posee un mecanismo que se auto-organiza. Es decir, que la organización interna de la literatura artística es isomorfa, así que posee una forma parecida en sus distintos periodos históricos. Cada periodo histórico artístico promueve sus reglas, normas, tratados teóricos y artículos críticos, que organizan la forma en la que será construido y valorado. “Esta organización se forma a partir de dos tipos de acciones: la exclusión de determinadas categorías de textos del círculo de la literatura y de las organizaciones jerárquicas, y la valoración taxonométrica de los que quedaron” (Lotman, 1996: 115).

El texto artístico puede concebir características metafóricas de la historia. Esto ocurre cuando el arte intenta reconstruir los hechos históricos o culturales. Puede también contener un carácter metonímico cuando representa una parte del todo. Eso eleva el texto artístico a un fenómeno complejo y heterogéneo, cuando este entra en relación con diversas estructuras o periodos históricos. Es decir, que al trasladarse de un contexto cultural a otro, se comportan como informantes del pasado en una nueva situación artística comunicativa. Es lo que ocurre con obras de arte relativamente longevas, que

actualizan aspectos culturales en el presente sistema. Tal semejanza se percibe en ambas narrativas, pues la correspondencia con la historia y los guiones pone al descubierto la analogía entre la conducta simbólica de los personajes y el contexto real. Lotman (1996: 75) explica que el texto, al volverse semejante al macrocosmos cultural, deviene “más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y, por otra, tiende a realizar una conducta independiente, al volverse semejante a una persona autónoma”. Es decir, que Glauber Rocha, al relatar la realidad, define su obra como de igual relevancia que la historia real, pues es a través de las narrativas que se reviven distintos trechos de la historia real brasileña. Es un hecho que eleva el valor de ambas películas, como heterogéneas en signos, complejas en mitos y folclore.

Las fronteras de cada periodo de la historia pueden divergir bastante, lo que complica la interpretación que, por regla general, define el objeto por distintos puntos de vista. De igual modo ocurre en la literatura que un determinado periodo histórico posee su forma específica de escribir versos y prosas. El estudio de la literatura crea oposiciones propias, como un mecanismo de realización del estudio de la historia. Sin embargo, el periodo de realización de las películas ha cambiado en relación a la actualidad. Como se ha dicho en el capítulo dos, el cine brasileño actual no se relaciona con la estética del *Cinema Novo*. Las dramaturgias desarrolladas en los años 60 contienen una elevada carga semántica, por reconstruir la historia, por el periodo que pasaba la literatura de la época o/y por pura estilo poético del guionista. Lotman (1996: 118) explica que la literatura contiene una “multiplicidad de ordenaciones, cada una de las cuales organiza sólo una u otra esfera de ella, pero aspira a extender el dominio de su influencia lo más ampliamente posible”. Eso posibilita expresar a través del arte los intereses de las distintas fuerzas sociales, y los conceptos morales, políticos y filosóficos de la época.

Un estudio sobre un momento artístico específico, como los de las películas, activa el carácter modelador del arte, en vista que se recrea el pasado, recurriendo a la multiplicidad de las organizaciones estructurales de los años 60, y promoviendo un proceso de canonización de ese arte. Exactamente ese es el proceso que se ha llevado a cabo con este estudio de las películas, pues el arte desarrollado en la época existía como parte de un conjunto de elementos y mecanismos que ahora se vuelven representantes del arte de los años 60. Sin embargo, el estudio del cine del pasado posibilita una nueva etapa histórica de la cultura actual, por generar un nuevo arte estudiado y evolucionado.



Esa es la sorprendente capacidad del texto artístico, de dar material para continuos nuevos descubrimientos, organizaciones del arte como mecanismo sincrónico.

### **3.6 La retórica cinematográfica presente en las películas**

La retórica (del griego *Rhetorike*) es el arte de la oratoria, de hablar con convicción y comunicar de forma clara. Una disciplina muy destacada en la poética antigua medieval. En la semiótica la retórica se destaca en tres formas distintas: a) como una regla de construcción del discurso y en la estructura de la narración por encima de la frase –una aceptación lingüística–; b) la disciplina que estudia la semántica poética, los tipos de significados translaticios –la semántica poética–; c) el estudio intertextual y el funcionamiento social del texto como formaciones semióticas integrales. Este último enfoque es el que más se aplica para el análisis de la retórica de las películas.

Existe la retórica del texto abierto, la cual se estudia en la concepción del texto. Lotman (1996: 84) explica que la conciencia del hombre es heterogénea y posee un dispositivo pensante que intercambia la información. En la cultura colectiva existen, como mínimo, dos modos esencialmente distintos de reflejar el mundo y de elaborar nueva información. En esos casos se observa que en el primero, la consciencia individual, el portador fundamental del significado, es el signo (principal), y la cadena de segmentos el texto (secundario), así que la interpretación proviene del significado del signo. En el segundo caso, la conciencia colectiva, el texto es primario y portador del significado fundamental.

Su sentido no es organizado ni por una sucesión lineal, ni por una sucesión temporal, sino que está «extendido» en el espacio semántico –dimensional del texto dado (del lienzo del cuadro, la escena, la pantalla, la representación dramática ritual, la conducta social o el sueño). En los textos de este tipo, el portador del significado es precisamente el texto. Distinguir los signos que lo constituyen suele ser una operación difícil que a veces tiene un carácter artificial. (Lotman, 1996: 84).

La concepción individual está basada en el carácter discreto, mientras que la colectiva está el carácter continuo. Las dos concepciones se relacionan entre sí, pues muchas veces se produce un reflejo de uno en otro. En el caso de la yuxtaposición entre ambos, el perfil discreto contiene fronteras que se oponen al contexto de representación continuo. “En estas condiciones surge una situación de intraducibilidad, pero

precisamente en ella los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan los resultados más valiosos” (Lotman, 1996: 85). En ese caso tiene lugar una traducción irregular e inexacta que da impulsos a nuevos vínculos y sentidos nuevo que constituye el elemento fundamental para el pensamiento creador. En la retórica el proceso de creación del discurso constituye carácter consciente.

Al analizar el concepto de carácter individual y colectivo (cultural) en la sociedad, se apunta al comportamiento de São Sebastião, por ser un personaje que a través de sus creencias y discurso moviliza a un gran número de personas a seguirlo. La creación de su discurso está centrado en metáforas sobre dogmas de la religión pagana, mitología y en actos reales provenientes de la miseria de la población. El asunto fundamental es la búsqueda de una vida mejor, que sería el signo principal del discurso. Y la cadena de segmentos del texto son las numerosas conexiones que dicho hombre hace al juntar la religión y mitología para persuadir sus seguidores a creer. Abajo un ejemplo del discurso de São Sebastião:

Las tropas del gobierno perseguían a los inocentes con sus balas de justicia, entonces, debemos mostrarle a los dueños de la tierra el poder y la fuerza del Santo. Ellos sacaron a Don Pedro del trono y ahora quieren matar aquellos que aman al emperador. Pero quien quiere alcanzar la salvación que se quede conmigo hasta el día que aparezca en el sol la señal de Dios: 100 ángeles bajarán con la espada de fuego, anunciando el día de partida y abriendo el camino de la ruta del *sertão*. El *sertão* se hará mar y el mar *sertão*. El hombre no puede ser esclavo del hombre. El hombre tiene que dejar las tierras que no son suyas y buscar las tierras verdes del cielo. Quien es pobre será rico al lado de Dios, y quien es rico será pobre en la profundidad del infierno. Y nosotros no nos quedaremos solos porque mi hermano Jesucristo mandó un ángel guerrero con su lanza para cortar la cabeza de los enemigos. (Glauber Rocha, *Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964: 22’30’)

En el intento de convencer al pueblo, el predicador utiliza metáforas como: “el hombre tiene que dejar la tierra que no son suyas y buscar las tierras verdes del cielo”, y también metonimias como: “las tropas del gobierno perseguían a los inocentes con sus balas de justicia”. En la escena São Sebastião está sobre una piedra que le deja por encima de los demás.

En el lenguaje del cine la metáfora constituye la base de la conexión entre las palabras y las imágenes. Las imágenes pasan por un confrontamiento entre el carácter discreto y el indiscreto. El mecanismo del carácter discreto está en la metáfora cinematográfica (que se puede recontar sin esfuerzo) y el carácter abierto se atribuye a las palabras de la lengua natural (incontable en la mayoría de las veces). En las imágenes de arriba, São

Sebastião habla al pueblo. Se percibe porque la imagen habla por sí misma, pues se ve como el predicador se pone sobre los demás, no solo para que lo vean, sino también para marcar su hegemonía dentro del espacio que ha construido.

Ya en el inicio de *Antonio das Mortes*, el *cangaceiro* Coirana habla sobre su deseo de venganza con un discurso poético, de carácter individual, pero direccionado al colectivo –tanto al público como al pueblo de Jardim das Piranhas–. La cámara puesta en plano medio construye la escena con el *cangaceiro* en el centro, la Santa Bárbara a la derecha y Negro Antão a la izquierda del hombre.



Vine aquí, no tengo familia ni nombre. Vine arrastrando el viento para espantar los últimos días del hambre. Traigo conmigo el pueblo del *sertão* brasileño y me pongo en la cabeza el sombrero de *cangaceiro*. Quiero ver aparecer los hombres de aquella ciudad, el orgullo y la riqueza del dragón de la maldad. Hoy me voy, pero un día volveré, y en ese día sin piedad, ninguna piedra quedará. Porque la venganza tiene dos cruces, la cruz del odio y la cruz del amor. Tres veces rezan el padre nuestro, a Lampião nuestro Señor. (Glauber Rocha, *Antonio das Mortes*, 1969 05:54)

La compleja relación entre expresión y contenido forma la metáfora de la encamación. El icono material y el icono espiritual promueven la expresión metafórica y el contenido también metafórico que establecen conexiones y excluyen la “operación racionalista de sustitución recíproca en ambas direcciones” (Lotman: 1996: 90). Es decir, que el carácter retórico del icono se manifiesta en particular, pero no cumple toda la clase de representación, y necesita del material para componer la obra artística. Las obras y palabras no necesariamente deben ser comprendidas, pero sí lo que ellas designan. Así que el lugar del icono se presenta como una metáfora que surge de la colisión entre dos energías: la orientación espiritual o práctica y el material elaborado por el artista. Como ejemplo, en la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, Corisco y Manuel invaden la casa del Coronel Calazans. Los acontecimientos suceden a través de complejas relaciones metafóricas: Rosa que pone el velo de la señora de la casa, la destrucción del

banquete que contiene los detalles de la decoración barroca, y el crucifijo en las manos de Manuel, recogido en primer plano. El crucifijo revela la representación de la religiosidad del propio hombre, pero también la del pueblo que se identifica con las imágenes religiosas. La forma en que Manuel asegura el crucifijo también remite a metáfora del culto, de lo precioso, de algo que contiene un valor incalculable.



La metáfora del crucifijo junta al mismo tiempo un elemento de irracionalidad y el carácter racional que conecta con la conciencia de la figura retórica. Lo espiritual, la fe y la comprensión de la religiosidad se materializan en el objeto en las manos de Manuel. El confrontamiento de la imagen con el montaje de las escenas pasa del carácter discreto (la acción de Manuel) al carácter indiscreto (para alcanzar al público). La metáfora no se construye solo con palabras sino como elemento también del lenguaje del cine. Es decir, que la metáfora cinematográfica se plasma a través de la unión de elementos cinematográficos, el discurso y las actitudes individuales de los personajes en la narrativa. Y mientras que existen elementos retóricos que se destacan a través de las palabras, como el discurso de Coirana citado arriba, otros elementos no se pueden recontar, como por ejemplo la metáfora del crucifijo barroco en las manos de Manuel –que puede referir a la ejecución pública (Manuel y Corisco mutilan al Coronel Calazans) o ser una alusión a la fe religiosa de Manuel.

La retórica de las figuras muchas veces está conectada a la modelación secundaria que a su vez está ligada a niveles de meta-modelos y la diferencia de los signos y símbolos primarios. “Así, por ejemplo, un gesto agresivo en la conducta de un animal, si no está ligado a un acto agresivo real y es un sustituto del mismo, representa un elemento de una conducta simbólica” (Lotman, 1996: 86). El símbolo en el ejemplo es primario,

pero se puede describir el carácter metafórico del gesto. Como por ejemplo el gesto de São Sebastião, que aleja a Rosa de Manuel con un palo, también remite a Rosa el significado de menos valía, de despreciable, descartable y relegada a la modelación secundaria. El carácter metafórico de la acción del predicador remite a la retórica gestual, en la cual separa a la mujer de su marido. Es metafórico porque no representa una ruptura real, sino un alejamiento entre ambos.

La organización retórica surge en el campo de tensión semántica entre las estructuras «orgánica» y «ajena»; además, sus elementos pueden ser interpretados doblemente en relación con esto. La organización «ajena», incluso cuando es trasladada mecánicamente al nuevo contexto estructural, deja de ser igual a sí misma y se vuelve un signo o una imitación de sí misma. Así, un documento auténtico, al ser insertado en un texto artístico, se vuelve un signo artístico de documentalidad y una imitación de un documento auténtico. (Lotman, 1996:96)

El lenguaje de la religión crea un juego con innumerables significados y se interpreta según la instrucción de la acción. Según Lotman, el documento auténtico, al ser integrado en un texto artístico se vuelve una imitación del texto auténtico. Así que el folclore residía en la cultura popular y fue, en referencia a las películas, transportado para el cine por Glauber Rocha. El cineasta creó una imitación de lo auténtico tanto a través de São Sebastião, en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, como con el personaje del Negro Antão, en *Antonio das Mortes*. En este último, Negro Antão asume la postura de São Jorge y mata al dragón de la maldad, el Coronel Horácio.

En el momento se continúa con la retórica de São Sebastião, que ha ascendido en su liderazgo por el reconocimiento popular. A través de sus predicaciones ofrece una alternativa a la situación de pobreza. En ellas mezcla multitud de discursos (analogía, metáforas y metonimias) en un mensaje lleno de hechos históricos, religión católica, folclore brasileño y mitología. A continuación, un extracto de un discurso de São Sebastião:

Fue San Pedro Alvares quien descubrió Brasil. Y quien hizo el camino de piedra y sangre. Este camino de Santo Monte es para llevar al cielo el cuerpo y el alma de los inocentes. Mi pueblo anduvo por más de cien lugares diciendo que el mundo se acabaría con esta sequía, con el fuego que sale de las piedras. Los alcaldes, funcionarios y agricultores dijeron que yo estaba mintiendo. Y que el sol era culpable de la fatalidad. Pero el año pasado yo dije que habría 100 días de sequía y tuvieron 100 días sin lluvia. Ahora digo, en el otro lado de esta montaña sagrada existe una tierra donde todo es verde. Caballos que comen flores, y niños que beben leche en las aguas del río. Los hombres comen pan de piedra y el polvo de la tierra se vuelve harina. Tiene agua y alimentos. Tiene abundancia de cielo y cada día cuando sale el sol aparecen Jesucristo y

la Virgen María, San Jorge y São Sebastião, mi santo, claveteado con flechas en el pecho. (Glauber Rocha, *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, 1964: 20'05")

El discurso de Sebastião pone en evidencia las realidades del hambre y la pobreza, así como el mito de la religión. Yuri Lotman esclarece que el episodio folclórico es característico de situaciones mitológicas, y también explica que la segunda función del texto es la generación de nuevos sentidos. En la primera se presta atención a las imperfecciones del sistema. En la segunda el texto adquiere el sentido de dispositivo pensante. Según Lotman (1996: 33): “El texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo continuum circula algún mensaje inicia”<sup>1</sup>.

Las palabras son percibidas como instrucción o mandato de la acción y como un signo de quien pasa dichas instrucciones. Es decir, que la lengua crea un juego con innumerables significados y se interpreta como una instrucción de la acción. El discurso de São Sebastião está dando instrucciones a sus seguidores de cómo deben actuar, dónde deben ir, en quién y en qué deben creer. En este caso, el pueblo debe creer que São Sebastião es un líder espiritual, el salvador del hambre y la pobreza. Él usa la referencia a la *no realidad* como si fuera *realidad* para persuadir a sus seguidores. El receptor del mensaje puede tomar ese discurso como modelo *ideal* y ponerlo en práctica; o quedarse en el subconsciente y no obtener una expresión directa. “En niveles estructurales, la mitología forma un texto dotado de todos los rasgos distintos de la realidad textual, aunque no esté revelado en ninguna parte y solo exista en la cabeza del recitador de cuentos folclóricos” (Lotman, 1996: 66).

Así se establece la dicotomía entre lo *real* y lo *no real*. La realidad, en este caso, se encuentra en la hambruna. El pueblo tiene una necesidad psicológica de creer en un salvador; en algo, o alguien, que les guíe en busca de una mejor realidad. El ejemplo de persuasión se plasma de manera muy evidente en el personaje de Manuel. Se puede observar de qué manera le condiciona la ilusión creada, los efectos que provoca en él (creencias, emocionales, fisiológicos...) y lo define como sujeto dentro de ese espacio.

Rosa: <<¿Te acuerdas de mí?>>. Manuel: <<No recuerdo nada, ni la noche ni el día>>. Rosa: <<Vivíamos juntos allá, en la hacienda... Hace mucho tiempo que estamos aquí, en el Monte Santo. Seguiste a São Sebastião y fuiste dejándome>>. Manuel: <<Para llegar a la isla tengo que estar solo y liberarme de mujer e hijos>>. Manuel

tiene la necesidad de recurrir a una figura que le *ilumine* (un líder espiritual), que oriente su vida y le ayude a encontrar la salvación

La realidad de los hechos es la pobreza, el hambre y el asesinato de un hombre. Lo irreal se refleja en creer en un hombre que les ofrece la salvación en la Tierra Prometida. Esta irrealidad se ve plasmada en el discurso de Rosa respecto a São Sebastião: <<¡Es un sueño! Toca la tierra, es seca y estéril, nunca parió nada bueno. ¿Para qué perderse en la esperanza?>>.

La ilusión que São Sebastião crea en la mente del pueblo es tan fuerte que para ellos el discurso se vuelve *real*. Tal y como dice Manuel: <<Él (São Sebastião) bien viene. Después del sertão viene el mar>>. El mensaje de São Sebastião tiene éxito en la población porque es direccionado y adaptado a sus receptores. Las palabras del predicador reflejan las necesidades psicológicas del pueblo y alcanzan la característica de *real*. El código enviado llega a la conciencia del oyente y se proyecta como realidad la idea que uno tiene sobre sí mismo. Como dice Manuel: <<Llegaremos a la isla y yo seré rey>>. El discurso, de São Sebastião, que es unidireccional y que tiene la apariencia de diálogo. Existe una relación y un vínculo fuerte entre el predicador y el pueblo, hecho que incrementa la credibilidad del mensaje. Como resultado, el pueblo se proyecta como amigo y seguidor del emisor. Es un juego de identidad de carácter repetitivo. El discurso es utilizado como forma de ejercer el poder sobre los otros, y alcanza de inmediato la relación de São Sebastião con el deseo y poder. Pero el discurso también es objeto de deseo. Según Michel Foucault (1971: 03), “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo cual y con lo cual luchar, es el mismo poder que trata de enseñorearse de nosotros”.

São Sebastião es conocedor del impacto emocional que provoca su discurso lingüístico-verbal. El discurso tiene el poder de camuflar los objetivos reales del orador, ya que aparenta ser populista y espiritual. Pero en realidad obtiene un vínculo con el deseo y el poder. El terrateniente y el sacerdote de la ciudad son conocedores de las actividades de liderazgo de São Sebastião. Y por eso motivo le consideran un inconveniente para el mantenimiento del orden social. En el Brasil de los años 60, un hombre que predicara

sobre la realidad social era escuchado y acogido por el pueblo. Y un líder del pueblo siempre era observado por los que detentaban el poder.

Michel Foucault habla sobre las palabras de los locos. En la Europa del pasado el loco hablaba, pero se le ignoraba porque eran pensamientos expresados que no tenían credibilidad, que no obtenían el valor de la verdad. El discurso de un loco, según Foucault (1996: 04), solo confería valor de modo simbólico en un teatro donde se representaba la verdad enmascarada.

Esta idea guarda una relación muy estrecha con el personaje de Rosa, ya que ella insiste a Manuel, su marido, acerca de la falta de veracidad y manipulación de São Sebastião. Rosa no cree en el discurso de São Sebastião, y Manuel no cree en ella porque no le otorga a su discurso un valor de verdad por diversos factores: el primero es la ciega creencia de Manuel en la eliminación del hambre por parte de São Sebastião como enviado de Dios; el segundo es la falta de voz de Rosa dentro del grupo religioso, ya que ella es una seguidora más; el tercero es la dicotomía de roles existente entre hombre-mujer dentro de una cultura patriarcal; y el cuarto es la atribución de São Sebastião a Rosa como poseída por el diablo. De esta manera, cualquier voz contraria a lo que representa São Sebastião es reprimida. Rosa cumple un papel de heroína porque entra en un espacio sagrado y asesina al líder populista con la intención de terminar con la farsa; ya que según ella, São Sebastião los sometía aprovechándose de la frustración y sufrimiento.

En la relación entre Rosa y Manuel es palpable la desigualdad entre sexos, ya que él no cree en ella hasta el final de la película. La cultura brasileña, principalmente la de los años 60 promovía unos valores de desigualdad entre sexos muy grande. Los hombres eran los que imponían sus voluntades, y las mujeres debían acatarlas. No importaba quién de los dos tenía más conciencia de la realidad en la que vivían, hecho evidente en la película. Desde el punto de vista de Rosa, la opción más segura era abandonar al predicador e ir a buscar trabajo en la ciudad. Pero la construcción del género femenino y el reparto de roles en el matrimonio no permite la capacidad de tomar decisiones a los dos.



En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, la iglesia católica está corrompida por el poder económico, hecho que no ocurre en la película *Antonio das Mortes*, pues la corrupción viene de los políticos y terratenientes. El discurso del sacerdote en *Dios y el Diablo en la tierra del sol* actúa con el fin de respaldar sus propios intereses por medio de la religión, utilizando teorías teológicas como: <<Si los fuertes no se unen, ellos acaban con todo (...) Cristo expulsó del templo a los pecadores con un látigo en las manos>>. El sacerdote también expone a Antonio das Mortes: <<Después te vas de aquí. Compras una hacienda y vives en paz el resto de tu vida. Es esta tu penitencia Antonio, solamente después de que cometas un crimen mayor se te perdonará por los otros crímenes>>.

El terrateniente que acompaña al sacerdote está allí porque les une un vínculo religioso/político/económico. Según el sacerdote: <<después de que él (Sebastião) apareció, en la parroquia no entró más dinero del bautismo, ni de matrimonio>>. Ambos ofrecen dinero a Antonio das Mortes a cambio de asesinar a São Sebastião. El terrateniente dice: <<Sebastião perjudica las haciendas, perjudica a la Iglesia y al gobierno no le importa. Yo siempre dije que aquí solo existen dos leyes, la ley del gobierno y la de las balas. Yo nunca resolví una elección con votos>>.

Antonio das Mortes es un personaje perturbado que se encuentra en la dicotomía entre el poder capital y los valores religiosos. En un primer momento, rechaza el dinero ofrecido diciendo: <<Le diré la verdad, Padre, no tengo miedo de guerra, vivo en ella desde que nací. Pero es peligroso mezclarse con las cosas de Dios... ¡300 contos (moneda brasileña en la época)! ¡Es mucho dinero terrateniente! Pero es poco para que un hombre se condene al infierno>>. Él se niega al negocio por su admiración indirecta a São Sebastião. Aunque cuando el sacerdote dobla la cuantía, finalmente lo acepta.

Rocha evidencia a través de Antonio das Mortes la separación de creencias entre lo económico, la religión y fe. Igual que Antonio das Mortes rechaza en principio el trabajo ofrecido (aunque finalmente lo lleva a término por dinero), dadas sus creencias religiosas también rechaza el discurso del sacerdote sobre el perdón divino porque en realidad ve a los dos similares. Antonio das Mortes acepta el dinero del sacerdote por ambición. Sin embargo, asesina a las personas con el pretexto moral de liberarles del hambre que padecen. Antonio das Mortes dice: <<Murieron todos felices, rezando de

*alegría. Fue contra mi voluntad, pero tuve que hacerlo... Yo no quería pero era necesario. No maté (a los seguidores de São Sebastião) por el dinero. Maté porque no soporto más esta miseria>>. Para el asesino la única salvación del hambre es la muerte física, pues el gobierno no defiende ni representa los intereses del pueblo. Antonio das Mortes es un hombre que justifica sus actos con excusas, en este caso sociales.*

En la película *Antonio das Mortes* el protagonista intenta ayudar al pueblo persuadiendo al terrateniente de donar sus tierras a la población, carente de medios económicos. Antonio das Mortes: <<*Doctor, voy a pedirle una cosa difícil. Es para que usted hable con el Coronel para él abrir el almacén y entregar toda la comida a las personas que siguen a Coirana. Y además es para dejarles vivir y plantar en las tierras*>>. Delegado Mattos: <<*Antonio, no te he traído aquí para que me hagas un pedido como este. ¿Has pensado en lo que me estás pidiendo?*>>. Antonio das Mortes: <<*Después vi aquella gente de cerca, sentí algo que nunca había sentido en la vida. Y el corazón tiene cosas que no se pueden explicar, doctor*>>.

El remordimiento del personaje Antonio das Mortes es visible. A pesar de haber matado al *cangaceiro* Coirana, casi le pide perdón. Lo asesinó por voluntad propia, para que no existieran más *cangaceiros* vivos. Su lucha en principio era en favor de los terratenientes y por el dinero. Pero por amor a la Santa, y debido a lo confuso de sus sentimientos, Antonio das Mortes empieza a trabajar para el pueblo. La Santa Bárbara dice a Antonio das Mortes: <<*quien mata a un hermano es tirado al mar. Vete Antonio y cruza los caminos de fuego del mundo, pidiendo perdón por los crímenes que has cometido*>>.

### **3.7 La representación de la religiosidad**

Así como la semiótica la religión es una forma de comunicación, de diálogos, de lecturas inter-semióticas y heterogenia. Está repleta de signos, iconos, códigos y elementos cargados de significado, objetos de múltiples interpretaciones. Estos signos y sus lecturas están sujetos a las ordenanzas de los diferentes contextos culturales, inflexiones y características de los diferentes códigos lingüísticos. Los mitos religiosos de Dios y el Diablo están presentes en las dos películas.

Según la Biblia el carácter de Dios es símbolo de: la justicia (Athos 17:31), el amor (Efesios 2: 4-5), la verdad (Juan 14: 6) y la santidad (1 Juan 1: 5). Dios muestra compasión (2 Corintios 1: 3), misericordia (Romanos 9:15) y gracia (Romanos 5:17). Dios no solo juzga el pecado (Salmo 5: 5), sino que también ofrece el perdón (Salmo 130: 4). El sacerdote o ministro de la religión es alguien con real autoridad sobre los seguidores y con el poder de establecer relaciones entre lo humano y lo divino. El creyente es alguien profundamente absorbido por las palabras del sacerdote y que cumple fielmente las reglas del culto, con su presencia y participación.

Bortolotti (2014: 218) afirma que la base de la creencia religiosa es la intuición, que según Peirce, la intuición significa conocimiento independiente de la experiencia anterior. Para el teórico el hombre no podría sobrevivir en un mundo violento si no asumía nociones sobre el espacio físico, en la mente del otro. Es decir, que el control del otro a través de la religión fue necesario para el mantenimiento de la orden social. Así surgió lo sagrado como mediador de las relaciones entre los hombres, y la búsqueda por integrarse en el mundo de acuerdo con esta idea. Las creencias religiosas, al permanecer constantes en los aspectos emocionales, determinan interpretantes, conceptos que definen la experiencia de relaciones recurrentes con la teología.

En muchos momentos en ambas cintas Glauber Rocha recurre a la religión. Sea a través de la música, ritos, imágenes de santos, o en el propio contexto narrativo. La fe de Manuel es la representación de la fe cristiana del pueblo nordestino, y São Sebastião controla a sus seguidores a través de las creencias religiosas en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*. En *Antonio das Mortes* la representación de la fe está expresada en el propio pueblo a través de los cantos a los santos Cosmi y Damian y en las banderas que estos llevan en las manos.

Ya al principio de la primera cinta, Rocha demuestra que la religiosidad es un tema importante. Manuel está sobre el caballo, galopando por el desierto, cuando encuentra al grupo de São Sebastião. Rocha narra la historia a través de la música: <<*Manuel y Rosa, vivían en el sertão, trabajando la tierra con sus propias manos. Hasta que un día, por el bien y por el mal, entró en sus vidas el santo São Sebastião. Tenía la bondad en los ojos, y Jesucristo en el corazón*>>. Manuel va en busca de su mujer, que está

manejando y amasando yuca, y le dice: <<*Rosa, vi a São Sebastião. Dijo que habrá un milagro que salvará a todo el mundo. Había mucha gente detrás de él. Los fieles cantando y rezando*>>. Al ver que Rosa se muestra indiferente, Manuel camina hasta su madre. Charla con ella y al regresar dice: <<*Madre tampoco lo cree*>>. El hombre se aleja de ellas y continúa diciendo: <<*Yo lo he visto. Me miró profundamente a los ojos. El milagro, Rosa... Es el milagro*>>. Tan pronto comienza la película, Rocha demuestra la devoción de Manuel al creer en un milagro, en lo divino. También marca el estoicismo de las mujeres, que no creen en la religión salvadora de la pobreza.

Según Bortolotti (2014: 238) la religiosidad se preocupa por problemas existenciales del individuo. Sin embargo, no es solo el aspecto emocional lo que opera en una creencia, sino también el nivel de la teología, que trata de justificarse en las visiones del mundo y en los principios impuestos por la doctrina. De hecho, el contexto es determinado por un sistema que no cambia en relación con lo real, basado en principios trascendentes y acostumbrado a quien los acepta, que varía de acuerdo con la satisfacción del individuo. Esa es la diferencia de actitud entre Manuel y Rosa. La complacencia del hombre con la doctrina religiosa es intensa, ya que en Rosa la creencia es inexistente.

En la escena siguiente, Manuel está en la feria de la ciudad, pues ha ido arreglar la división de las vacas con el coronel. A pesar de que la escena muestra a Manuel, la música de fondo narra la historia de São Sebastião: <<*Sebastião nació en el fuego en el mes de febrero, anunciando que la desgracia quemaría todo el mundo. Pero que él salvaría a quien lo siguiese porque era un santo milagrero*>>. Aquí, se percibe la fuerte presencia del predicador y de la religiosidad en la historia que vendrá.

Las creencias religiosas causan un efecto en la producción y reproducción emocional, hasta el punto de perderse en una teología repleta de significados importantes para los fieles. Las creencias religiosas se centran en soluciones a los problemas que requieren pronta satisfacción, el establecimiento de un estado de seguridad para el individuo. Exactamente ese estado de seguridad es el motivo de la búsqueda de Manuel, que lo cree encontrar aun si es en otra vida. Nada más asesinar al coronel, los secuaces del terrateniente van a por Manuel y su familia. Él y Rosa consiguen salvarse, pero la madre de Manuel es asesinada. En el acto, Manuel aparece desolado y pensativo, y la música describe el momento: <<*Hijo mío, tu madre ha muerto. No fue la muerte de Dios. Fue*

*una pelea en el sertão, mi hijo bajo las balas de los secuaces>>. Delante de la sepultura de la madre, Manuel dice a Rosa: <<Yo lo sabía Rosa, tú no quisiste creer, pero fue la mano de Dios la que me llevó por mal camino. Solo queda ir a pedirle a São Sebastião que nos proteja. Vámonos, no tenemos nada que llevar a no ser que sea nuestro destino>>.*

São Sebastião dramatiza sus relaciones con los creyentes al establecer un diálogo con la persona convertida. Predica gestionando, con emoción, y se dice conocedor de los pasos de la conversión hacia la liberación total de los males. Las oratorias resultan ser curaciones milagrosas y son motivo de histeria y emociones. Los devotos se solidarizan con la religión, como también con el confort que las predicaciones le pueden proporcionar.

Con la narración del discurso de São Sebastião de fondo, la pareja camina para unirse al grupo. Al verlos en el horizonte, Rosa parece reticente, pues no quiere reencontrarse con el predicador, Manuel le empuja al suelo y sigue adelante. En esa escena se percibe una vez más la discordancia de comportamiento y creencia en la pareja. Al ver el misionero, el hombre se aproxima y dice: <<Estoy condenado, pero tengo coraje. Doy mi fuerza para liberar a mi pueblo>>. Después de proclamar esas palabras él besa los pies de São Sebastião.

Como descrito en la retórica, São Sebastião, en sus acciones, se sirve del signo y del discurso mitológico para adoctrinar a sus seguidores. En la teoría del significado de Peirce, el signo es una representación que contiene una base triádica: el referente (objeto), el representamen (signo, significante) y el interpretamen (significado). Esta estructura se basa en la ciencia de las categorías de experiencias que conllevan la percepción y la mente.

En la explicación de Bortoldi (2014: 240), para Peirce todo lo que no proviene de reglas transcendentales, por determinación de la experiencia personal puede reducirse a tres modos de ser: primeridad, segundad y tersidad. La primera corresponde a la sensación de calidad, cuyo estado es el presente inmediato. Incluye las cualidades de los fenómenos, sin discriminación, es decir, el estado de conciencia dominado por la excelencia. La segunda se refiere al sentido de acción y reacción, confinarlos de la

misma manera, cuando la conciencia se divide en sujeto y objeto, la acción y la reacción. La experiencia sigue siendo inmediata y reactiva, sin la participación de un aprendizaje de la mente: consiste en el sentido simple de esfuerzo, algo que se resiste a la voluntad del individuo. Por último, la tercera corresponde a la mediación de la experiencia, lo que da sentido a la repetición del estado dual, vinculándolos en una experiencia de aprendizaje o conocimiento. La experiencia del tiempo es consciente de la detención de los estados de acción y reacción, permitiendo la síntesis y la generalidad. Es la conciencia de aprendizaje, la inteligencia y el pensamiento.

El signo está integrado en la tersidad, pues proviene del fenómeno del pensamiento y el significado depende de la interpretación de quien lo interpreta. Esta relación corresponde a la cognición, el resultado de las inferencias del mundo exterior. En vista de que el interpretante varía de acuerdo con el tratamiento por parte de quien lo estudia, el interpretante adquiere de inmediato la dinámica emocional, energética y lógica. Cada uno de ellos está relacionado con una categoría: inmediata (primeridad), dinámica (segundad) y final (tersidad). A partir de la comprensión del estudio del signo se puede interpretar la creencia religiosa.

El ritual de la religión pagana folclórica fomentado por São Sebastião para proclamar sus discursos o para manifestar su creencia, es constituido por gestos, comportamientos, circunstancias y todos los conjuntos de signos que formulan el discurso. Construye un juego de comunicación activo-pasiva delante de sus oyentes. La religión plantea unos esquemas mentales que proponen una cierta organización en todos los niveles de las prácticas cotidianas. Atribuciones de significados y simbolismos que a través de la mitología manifiesta diferentes representaciones que condicionan el comportamiento humano. Los ejemplos más extendidos que plasman esta lógica son la dicotomía entre el bien (Dios) y el mal (Diablo); el equilibrio (Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo) y el caos (Infierno). Estas dualidades se presentan como condicionantes de comportamiento.

São Sebastião desempeña el papel de misionero del Dios negro. Es conocido como el santo hombre, que a través del sacrificio ofrece el perdón a las personas. En el simbolismo religioso el santo es denominado como el poseedor de la verdad, Sebastião es un nombre griego que significa lo divino y venerable. Según la historia, Sebastião fue

un mártir de Jesucristo que murió en la persecución del emperador romano Diocleciano. En la primera tentativa de asesinarlo, Sebastião fue atravesado con flechas, pero sobrevivió. Después, fue golpeado hasta la muerte. Por ese motivo, São Sebastião es representado como un hombre cubierto de flechas. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol* São Sebastião es asesinado apuñalado por Rosa, lo que remite al relato religioso del santo São Sebastião.

En la película São Sebastião se posiciona como el misionero capaz de perdonar los pecados y milagroso con poderes divinos que por la fe de sus seguidores consigue guiarlos a una vida próspera. Ese comportamiento se percibe en varias acciones como por ejemplo en este diálogo: <<Ya pasamos un año en el Monte Santo, esperando una lluvia de oro. Después iremos a una isla en el medio del mar, y dejaremos que el infierno queme de una vez toda la república de la desgracia>>. Minutos después, el hombre confirma que miente al decir a Manuel: <<La isla no existe. La llevamos dentro del alma>>. Manuel: <<Si la isla no existe, ¿por qué sufrir hasta el fin de la vida?>>. São Sebastião: <<Tú serás mi fuerza en el sufrimiento y en la guerra, lucharás por mí>>. Una religión puede no ser por completo del todo racional o irracional, pero la racionalización debe permitir el goce emocional. Esta dimensión religiosa es la que experimenta el creyente de una iglesia católica, por ejemplo. Del mismo modo, la irracionalidad se percibe en la devoción abnegada de Manuel por las palabras del predicador.

Rosa intenta traer a su marido a la realidad, pero el hombre es completamente devoto a las profecías de São Sebastião. La conversación entre la pareja evidencia la irracionalidad de Manuel. Rosa: <<¿La isla no existe!>>. Manuel: <<¿Sí existe! La vi dentro del agua, al final del río>>. Rosa: <<Él dijo que la isla no existe, que debemos sufrir. Fui detrás de ti y escuché todo>>. Manuel: <<Mentira. Tú y ese pueblo no valéis nada. Pero yo viviré y seré rey. Criaré mi ganado en un campo de hierba verde>>. Rosa: <<Eso es un sueño Manuel. Toda la tierra es seca y estéril, nunca dio nada bueno. ¿Para qué perderse en la esperanza? Vamos a trabajar para ganar nuestra vida. Antes que vengan las tropas del gobierno y hagan como hicieron en Canudos, Pedra Bonita, matan hombres, mujeres y decapitan a los niños>>. Manuel: <<Si llega la guerra, lucharé contra mil soldados con mi lanza de San Jorge. Si el pueblo del

*santo muere, lo recriaré en la isla*>>. Rosa: <<*Morirás tú, moriré yo, nadie escapará*>>. Manuel: <<*El destino es mayor que la muerte*>>.

El sentido de lo sagrado, con sus variaciones y determinación de la conducta incluye un corpus teórico. La creencia de Manuel lo lleva a un mundo de prácticas existentes según lo estipulado por la ideología o visión religiosa, que le propone una realidad distinta de lo real. Sin embargo, el hombre tiene su acción limitada por el efecto de la señal, o de la conversación con São Sebastião, que ha generado interpretantes emocionales. La experiencia que Manuel tiene con el sagrado eleva el signo (sacro) a las circunstancias de aceptación en todo su contenido. Al principio, su conciencia es tomada por la emoción con el objeto o discurso que el hombre comprende como sagrado. La acción es también inmediata, pues se manifiesta en la veneración del comportamiento, de admiración –en el caso de Manuel, por el predicador–. El signo "orden" tiene el interpretante final de la acción en sí misma, que también corresponde a su objeto dinámico. Es decir, que São Sebastião ordena que Manuel luche por él, y de este modo el hombre desempeña la misión con una devoción ciega. Ese hecho está presente en el momento en que Manuel adquiere el mismo perfil de discurso ilusorio del predicador al decir que ve algo inexistente: <<*¡Yo lo sabía! Desde aquí veo el mar y la tierra de la salvación*>>. São Sebastião: <<*Dios separó la tierra y el cielo, pero ahora está mal. Cuando yo los separe otra vez, veremos la isla*>>. En esa escena de penitencia y doctrina Manuel lleva una piedra sobre la cabeza y camina de rodillas al lado de São Sebastião. En un momento anterior, el misionero abofetea al hombre como forma de persuasión sobre el pretexto de catequizar a Manuel.

Para mucha gente los problemas de la vida requieren de una creencia para las soluciones triviales del día a día. En este caso los significados que cubren el lapso emocional son más fácilmente aceptadas. La predicación de São Sebastião afirma que el final feliz es posible, aunque sea después de la muerte. El convencimiento sucede a través de los encantos de una nueva perspectiva, expectativas y promesas del mundo. De hecho, el mundo encantado y trascendente de la religión no compromete al creyente con un método infalible, sino con la satisfacción de su sentimiento de angustia. Presuponiendo un universo simbólico trascendente, produce una distancia entre Dios y los hombres, al dejar al descubierto solo lo esencial, pero manteniendo el misterio vivido en el plano de las emociones. Por lo tanto, la comunidad de creyentes, que comparte los mismos



sistemas simbólicos y es inducida a un comportamiento coherente con ese sistema, es mantenida mediante hábitos provenientes de la doctrina en la cual se integran.

La religión católica en *Dios y el Diablo en la tierra del sol* es retratada como corrupta, cómplice del sistema social excluyente y oligárquico. Rocha también utiliza la religión católica como símbolo de religión/poder. Una aparición simbólica y expresiva, pero rápida, sería la escena en la cual el sacerdote insta a Antonio das Mortes que asesine a São Sebastião y a sus seguidores. Glauber Rocha interpreta la religión católica como sucia, interesada únicamente en los intereses económicos y eclesiásticos. En ella, el mantenimiento del poder y del orden es más importante que el bienestar de la población. A pesar de distinto, el doctrinario que promueve São Sebastião también demuestra estar corrompido por sus propios deseos de poder.

La escena de Manuel cargando la piedra de rodillas, al lado de São Sebastião, manifiesta la devoción de dicho hombre por las creencias del misionero, del mismo modo que le creían los otros seguidores, lo cual Rocha muestra en distintas escenas para relatar la religiosidad del pueblo brasileño. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, a través del clan de la religión pagana, Glauber Rocha identifica la creencia del pueblo en una vida mejor en la Tierra –no obstante, podrá alcanzarla después de la muerte–. Los ritos, en principio, expresan el dogma de los cultos religiosos o eclesiásticos. Para Rocha, el pueblo necesita creer en la existencia de una situación más digna para subsistir en la cotidianeidad.

Rocha describe la misma devoción por la religión en *Antonio das Mortes*, en la cual la religión pagana del *candomblé* está presente en la representación de los santos y en la contemplación del pueblo. Los cultos a la religión pagana en *Antonio das Mortes*, marcan una vez más la distinción entre los dos filmes. La religión es símbolo de la lucha revolucionaria, de la fuerza y fe del pueblo, de la victoria del bien contra el mal (la escena de negro Antão matando a Horacio). La religión pagana, así como la población, consiguen la gloria. Glauber Rocha crea este hecho ficticio para indicar que el pueblo unido por razones ideológicas puede triunfar contra el poder gubernamental. Viñas Piquer (2002: 468) arguyó que la estilización también puede ser una técnica mediante la que el escritor utiliza palabras ajenas para expresar sus propias ideas. Estas son

utilizadas a través de la parodia y la ironía, pero no comparten, sino que se identifican con una postura contraria.

La religión *candomblé* es una religión pagana. La palabra pagana proviene del latín *paganus*, que significa una persona que vive en el campo, un campesino. En el siglo IV, el Imperio Romano utilizaba el término *paganus* para denominar a las personas que no eran cristianas, y aún creían en los antiguos dioses romanos. En la actualidad se definen como religiones paganas aquellas religiones no-abrahámicas y contemporáneas: la mayoría de las religiones orientales y las tradiciones indígenas de América, Asia Central, Australia y África. En sus películas, Glauber Rocha aborda las religiones descendientes de la esclavitud africana, como por ejemplo el *candomblé* y la *umbanda*. La religión afro-descendente *candomblé*, en el vocabulario *quimbundo*, significa “el arte curativo”. Esa religión africana utiliza los *orixás*, y vudús –tiene más de tres millones de seguidores en todo el mundo y muchos de ellos están en Brasil–. En *Antonio das Mortes*, el cineasta utiliza la imagen de San Jorge como metáfora de la victoria del bien contra el mal; o de la victoria del pueblo hambriento sobre el terrateniente oportunista.

La película aborda la religión de forma distinta que la cinta anterior, pues no hay un hombre predicando creencias religiosas y ajustándolas de acuerdo con las necesidades del pueblo o con la satisfacción del individuo. La religiosidad está presente en la conducta del pueblo, que reproduce con signos (carteles) y cantos los conceptos de la doctrina que abrazan. Los creyentes alimentan el dogmatismo y el mantenimiento de las ideas religiosas por sí solos. No existe un discurso mitológico y persuasivo, la fe está expresada en el canto a los santos Cosmi y Damian, en la presencia de la Santa Barbara y del Negro Antão. La Santa Bárbara representa a Iansã, y junto al Negro Antão (San Jorge) forman la representación de *Oxóssi*, entidades guerreras del *candomblé*. Los dos son soldados del pueblo, Santa Bárbara perdona a Antonio das Mortes y Negro Antão asume el puesto de San Jorge al matar al Coronel Horácio con una espada sobre un caballo blanco.

El discurso muchas veces cita las palabras bíblicas, no para intentar persuadir al otro sino para reafirmar el posicionamiento del hablante. Santa Barbara: <<Ahí rompe la guerra sin fin>>. Antonio das Mortes: << ¿Dónde has oído eso?>>. Santa Barbara: << De la boca de Dios, pero no hables en nombre de Dios. Mis padres y mis abuelos

*murieron por tus manos. Y ahora la gente va a morir, todos por tus manos. Si Coirana muere, el pueblo muere de hambre y sed>>. Antonio das Mortes: <<Doña Santa, ya he caminado más de diez iglesias y no tengo ningún santo protector. Pero juro que he venido aquí para ver si era verdad, si existe aún cangaceiro vivo. Pues yo pensaba que Corisco había sido el último>>.*

Además de confirmar un posicionamiento, las palabras bíblicas o creencias religiosas proporcionan al individuo la aceptación de los problemas cotidianos, suponen un asentimiento en la medida que convierten a Dios en el gran dador y responsable de los acontecimientos diarios y del destino del individuo. Se puede decir que las creencias religiosas mantienen a los fieles atrapados en el universo de sus deseos individuales. El signo en la religiosidad promueve el papel central, en vista de que Dios es el centro de la energía universal, y los santos son los regentes de la fuerza divina.

### **3.8 La historia y la ciencia de los mitos**

La literatura posee numerosas funciones y una de ellas es expresar la etapa histórica cultural. Las tendencias literarias constituyen la base de los intereses de las distintas fuerzas sociales, concepciones morales, políticas, o filosóficas de cada época. “La literatura existe como una determinada multiplicidad de ordenaciones, cada una de las cuales organiza sólo una u otra esfera de ella, pero aspira a extender el dominio de su influencia lo más ampliamente posible” (Lotman, 1996: 123).

Para hacer una comparación de la construcción de una historia de la literatura mundial y la tipología sería necesario la creación de una lista exhaustiva de oposiciones propias de la literatura como mecanismo único. Los distintos momentos históricos son modeladores del arte y literatura, que se manifiestan al crear el pasado, el presente e indicando la tendencia hacia el futuro. El proceso histórico eterniza el presente proceso cultural, que se transforma y hace que elementos del arte actual se tornen elementos de un mecanismo de una época. Ese proceso facilita la estética de la propia universalidad temporal, y concibe que cada etapa histórico-cultural, cada generación, descubra una nueva tendencia en el arte.

Sin embargo, el hecho de la generación de un nuevo reto artístico promueve material para continuos descubrimientos, que manifiestan una organización literaria sincrónica. La orientación del investigador en la actualidad, según Lotman (1996: 126), es recibir la información del texto, y ser apto para el proceso de oír y crear. En contrapartida, en el pasado, un investigador del mensaje artístico folclórico solo estaba capacitado para prestarse oídos a sí mismo.

A esto precisamente está ligado el hecho de que un sistema tan canónico no pierda la capacidad de ser informacionalmente activo. El oyente del folclore recuerda antes al oyente de la pieza musical que al lector de la novela. La literatura fue generada no sólo por la aparición de la escritura, sino también por la reestructuración de todo el sistema del arte según el modelo del esquema del trato lingüístico general. (Lotman, 1996: 126).

Los textos organizados según modelos de la lengua natural o estructura tradicional forman un elemento mediador entre el creador y el destinatario, pues desempeñan un papel de canal transmisor de la información. Ya textos formados por modelos secundarios, como la música, acaban por representar el contenido de la información en el cual la transmisión entre compositor y la audiencia pueden reorganizar el contenido de una nueva manera, en la que la conciencia del receptor altera la información de acuerdo con la personalidad del mismo (Lotman, 1996: 127).

La consecuencia es que en la auto-evaluación de la cultura, como cultura orientada, salga de la objetividad. El arte eternizado desarrolla un importante papel en la historia de la experiencia artística de la humanidad. Lotman (1996: 127) explica la importancia de estudiar el proceso oculto en el arte y no solo como una estructura sintagmática interna, pues el elemento instintivo permite al texto un poder constructor de la persona y de la cultura humana.

El mito es un estudio de la cultura y la historia. En general el mito intenta explicar y demostrar el modo de ser de las personas y sus relaciones con otros, así como el origen de todo lo que envuelve una sociedad y su universo, como el origen del mundo, del hombre, de los animales, de las prácticas de caza, de pesca, del amor, de la medicina y de las enfermedades. Para Claude Lévi-Strauss (1987: 35) es difícil separar la historia y la ciencia de los mitos. Todo viene junto. El estudio de los mitos es el estudio de una sociedad, de sus costumbres, comportamiento, pensamiento y cultura.

El mito puede ser la manera de pensar de los pueblos. El funcionalismo es determinante para las necesidades básicas de la vida: subsistencia, sexuales, instituciones sociales, sus creencias, su mitología y todo el resto. (Lévi-Strauss, 1987: 35).

En la ciudad de Jardim das Piranhas los mitos son signos de la lucha y fe del pueblo. La imagen de los santos en los carteles de la procesión indica la fuerte creencia en Dios y sus santos en la guerra del bien contra el mal. El culto de la religión pagana afro-brasileña del *candomblé* proviene de la era de la esclavitud. El mito de Santa Bárbara y San Jorge es la creencia de que Dios está al lado del pueblo, y también junto a ellos se encuentra el folclórico personaje del *cangaceiro* que lucha para vengar la desgracia de los oprimidos.

La *descripción* mitológica es por principio monolingüística, los objetos de ese mundo se describen a través de ese mismo mundo construido del mismo e idéntico modo. Por el contrario, la descripción no mitológica es plurilingüística, ya que lo importante es la remisión a un metalenguaje entendido como otra lengua (el proceso de traducción-interpretación) (Lotman, 1979: 112). Comprender un mito es un trabajo que necesita de una visión holística de la situación. En base a la creencia social, la religión, la política y la historia se empieza a entender el significado del mito. Cada vez más, los sentidos aparecen integrados, principalmente en la explicación científica.

La búsqueda de significado tiene una verdad que puede ser explicada, afirma Lévi-Strauss en el libro *Mito y Significado* (1987), “No existe en realidad una especie de divorcio entre mitología y ciencia. Sólo el estudio alcanzado contemporáneamente por el pensamiento científico nos posibilita comprender lo que hay en ese mito”.

La mente humana y la forma en la que trabaja la conexión cerebral resultan en una experiencia. El modo en que la percepción humana absorbe la realidad junto con la manera en que se corresponde la mente, resulta en la acción; y por ese motivo no se puede separar la ciencia del mito. Así pues, para describir un mito y su significado hay que comprender lo que llevó a que el mito fuera escrito. De esa manera se regresa a la definición de que el estudio del mito es el estudio de una sociedad, de sus costumbres, comportamiento, pensamiento y cultura. Lévi-Strauss pregunta: ¿dónde termina la

mitología y donde comienza la historia? Él mismo responde que el estudio de la historia y el de la mitología pueden caminar juntos. La mitología puede ser una continuación de la historia. Pero la mitología puede encontrarse en un sistema cerrado, en cuanto que la historia está abierta a los acontecimientos. “No estoy muy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función, ya que para las sociedades ágrafas y que por tanto carecen de archivos la mitología tiene por finalidad asegurar, con un alto grado de certeza –una certeza completa es obviamente imposible– que el futuro permanecerá fiel al presente y al pasado” (Lévi-Strauss, 1989: 65).

La mitología es una parte de la historia, aunque la historia continúa siendo escrita todos los días y la mitología se queda estática en una parte del tiempo, por lo que es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Como en la semiótica, para entender un mito hay que aprehenderlo como una totalidad. El significado del mito no está ligado solo a una secuencia de acontecimientos, sino por grupos de acontecimientos, aunque tengan lugar en distintos momentos de la historia.

La película *Antonio das Mortes* utiliza la cultura popular y crea el mito del dragón y del Santo Guerrero. El dragón está expresado a través de Antonio das Mortes (en la primera parte de la película) y del Coronel Horácio. Después de que Coirana sea apuñalado por Antonio das Mortes, el *cangaceiro* le dice al *jagunço*: <<El dragón es usted Antonio. Todo el sertão sabe que debajo de este abrigo hay una camisa de oro, y que por eso no entra en tu pecho ninguna bala. El oro que has ganado de los ricos al matar a los pobres>>. Coirana se proclama como el Santo Guerrero y a Antonio das Mortes lo proclama Dragón de la Maldad. La referencia de Coirana como hombre de bien también está fijada por la Santa Bárbara, que en una conversación con Antonio das Mortes afirma que si muere Coirana, el pueblo muere de hambre y sed.

El terrateniente es representado como el propietario de las riquezas de la ciudad de Jardim das Piranhas. Él proporciona alimentos al pueblo y les dice:

Soy un buen hombre, soy como un padre para vosotros. Pero Jardim de Piranhas es una ciudad pobre. Mírame, mi ropa, mi casa. El gobierno me está engañando. Me prometió enviar más alimentos, más dinero para la presa, las medicinas... pero no me ha enviado nada. Yo no puedo

hacer nada, no soy Jesucristo para darte comida gratis. Soy un buen hombre. No puedo hacer milagros, ¿oyes? Ahora que se van todos, se espera que haga una obra de caridad. Batista, abre el almacén y saca harina y carne seca para todos. Pero recuerda que es una obra de caridad... al irlos decíles a todos que soy un buen hombre, que soy un hombre que hace caridad. (Glauber Rocha, *Antonio das Mortes*, 1969: 32'40'')

En otro momento de la película, el Coronel Horácio envía a Mata Vaca y a los otros secuaces para asesinar a todos los que estaban participando de la rebelión. El Santo Guerrero se identifica en Antonio das Mortes en la segunda parte de la película, después de redimirse de sus pecados y luchar a favor del pueblo, pero se representa principalmente en la figura de Negro Antão, que al final asesina al Coronel Horácio desde su caballo, con una lanza. La imagen creada por Rocha es la del mito de San Jorge, uno de los santos más venerados por la Iglesia Católica (Romana, Ortodoxa y Anglicana) y símbolo de *Ogum*, santo del *candomblé* que representa al dios de la guerra, la agricultura y la tecnología.



La cultura popular siempre será una manifestación relativa, en cuanto solamente inspira un arte creado por artistas todavía sofocados por la razón burguesa. La cultura popular no es lo que técnicamente se llama folclore, sino el lenguaje popular de la rebelión histórica permanente. La reunión del revolucionario fuera de la revolución burguesa con las estructuras más importantes de la cultura popular será la primera configuración de un nuevo signo revolucionario. (Rocha, 2004: 251).

El folclore es una forma de creación autónoma en el cual se integran principios semióticos fundamentales como: a) no se da innovación lingüística sin que haya un consenso social que la acepte y la integre, y esto vale también para otros sistemas de comunicación; b) cualquier sistema semiótico está sujeto a leyes semióticas generales y opera como código, pero tales códigos están vinculados a comunidades específicas (del

poblado al grupo étnico) del mismo modo que un lenguaje genera sus sub-códigos ligados a profesiones o actividades determinadas; c) el estudio de un código es estudio tanto de sus leyes sincrónicas como de la formación y transformación diacrónicas de estas leyes. La comunicación social está formada por un vasto sistema de significación como los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, etc. En el libro *Lo crudo y lo cocido*, Lévi-Strauss describe los mitos indígenas. Al hablar sobre el primer mito, Lévi-Strauss (1964: 51) explica el origen del pueblo y los significados del nombre, de los que participan en este: “Un mito puede perfectamente contradecir la realidad etnográfica a la que pretende referirse, y no obstante tal deformación forma parte de su estructura”.

Yuri Lotman, al disertar sobre los espacios de los nombres mitológicos, explica que estos son cerrados y pequeños. El significado de los nombres propios, en realidad, son mitológicos (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 117). Son palabras que surgen de la lengua natural. El lenguaje mitológico contiene los textos-códigos que son textos escritos referentes a la realidad, pero no reales. Hecho que se queda plasmado en el monólogo de Corisco, en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, y en la música de la película *Antonio das Mortes*, que sigue abajo:

Ha muerto 100 hombres negros//Ellos ya no están más trabajando//Un perro llamado Trasaquí//Darse la vuelta en el Capataz//Tromba sucia y el bigote//Un canalón nombrado perro//El hermano de Satanás.//Vamos a tratar de la llegada// Cuando golpeó Lampião//Un marimacho todavía joven//En la puerta apareció//¿Quién es usted, señor?//Chico, soy bandido!//respondió Lampião.//(...) //Chico, abre la puerta//Sé que soy Lampião//¿Frecuentar el mundo!//De manera que este tipo de relojes//Que trabaja en la puerta//Dar pasos que vuelan gris//No en busca de distinción//El negro no aprendió a leer//El guacamayo comió//No lo utilizamos el perdón.//El guarda respondió así://Quedo fuera, venga//Voy a hablar con el jefe//En el centro de la cabina//Ciertamente él no quiere que usted//Pero como usted dice//Te llevo dentro.//Lampião dijo: Vamos//Quien habla pierde tiempo//quiero ir y volver rápidamente//Quiero poco de retraso//Si no me das el billete//Me vuelvo todo "asavesso"// Tocó el fuego y se alejó. (Glauber Rocha, *Antonio das Mortes*, 1969: 1:22'46")

La canción forma parte de un libro titulado *La llegada de Lampião al infierno*, de José Pacheco. En la película marca el momento en que Antonio das Mortes y el profesor encuentran el cuerpo de Coirana colgado de, un árbol. Y aparecen la Santa Bárbara y Negro Antão que les entregan armas que vengan la muerte del pueblo, contra el Coronel



Horácio y sus secuaces. La música es retratada como un espacio semiótico donde interactúan diferentes tipos de lenguaje, donde caben la mitología y el pasaje de Lampião en una fábrica. Todo texto, como dispositivo pensante, necesita de un interlocutor.

A partir del momento en que el texto es interpretado su estructura cerrada alcanza el estado de abierta, que puede tener múltiples interpretaciones y al final arrojar un mensaje diferente que el texto original. Sin embargo, el texto madre es capaz de llevar a cabo un autodesarrollo. Un texto en equilibrio semiótico, considerado como un gran texto, está formulado como una adaptación de mensajes externos, que promueve su introducción en la memoria de la cultura. Dicha memoria también estimula un autodesarrollo de la cultura. Para Lotman (1996: 70) “La cultura no es una acumulación desordenada de textos, sino un sistema funcionante complejo, jerárquicamente organizado”.

La creación de un dominio de convergencia de los textos mitológicos y los textos narrativos históricos y de la vida cotidiana condujo, por una parte, a la pérdida de la función mágico-sacra propia del mito, y, por la otra, al desvanecimiento de las tareas directamente prácticas que se les habían atribuido a los comunicados del segundo género. (Lotman, 1979: 133).

Una de las características del contenido mitológico es el texto código y el hecho de la intermediación entre el lenguaje y el texto. Existe la posibilidad de poner el manifiesto del texto mitológico en práctica o dejarlo como un mecanismo subjetivo inconsciente sin que obtenga una expresión directa. El mito se construye por una estructura de signos que pueden presentarse como paradigmas y representarse como una unidad de expresión y de contenidos.

Entrando en vínculos estructurales con los elementos de su nivel, forma un texto dotado de todos los rasgos distintivos de la realidad textual, aunque no esté revelado en ninguna parte y sólo exista, sin que se tenga conciencia de él, en la cabeza de un recitador de cuentos fantásticos folclóricos, de un improvisador popular, organizando la memoria de éste y dictándole los límites de la variación posible del texto. (Lotman, 1996: 66).

La cultura acaba por ejercer la función y el propósito de comunicar, de describir la historia vivida en la época. Las películas *Dios y el Diablo en la tierra del sol* y *Antonio*

*das Morte*s son un manifiesto y reivindican los derechos del pueblo. Esta es la manera en que Glauber Rocha expresa su opinión política. Utiliza el contenido para centrarse en la expresión (símbolo) y en el ritual.

Los rituales son característicos de todas las culturas y están presentes en ambas películas. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol* el ritual aparece en el culto de exorcismo de Rosa. São Sebastião utiliza la religión pagana para persuadir a sus seguidores. Se sirve de la religión pagana *umbanda*, afro-descendiente brasileña, como un símbolo del *orixá* de las florestas y de las relaciones entre los reinos animal y vegetal. Su representación es de gran cazador, y en la floresta está marcado por el uso del arco y flecha. Glauber Rocha muestra a São Sebastião como un superviviente (a pesar de morir a manos de Rosa). La escena del ritual de Libelo de Sangre empieza dentro de una capilla. Con la mano derecha en el corazón y con la mano izquierda sosteniendo una bengala, São Sebastião habla a Manuel: <<*Debes decidir... ve abajo y trae a tu mujer y un niño. Solo después de lavar el alma de Rosa, tú estarás purificado. Para reinar en la isla*>>. Manuel camina hasta al pueblo y entre gritos proclama: <<*¡Mi mujer está poseída por el demonio! ¡Mañana caerá una lluvia de oro! ¡El sertão se convertirá en mar! ¡Y el mar se hará sertão! Sólo llegaremos a la isla si lavamos el alma de los pecadores con la sangre de los inocentes*>>. Manuel regresa, sosteniendo el niño en brazos, São Sebastião corta el bebé con un cuchillo y la sangre del arma es derramada en la cabeza de Rosa.



Ritual de Libelo de Sangre



Lucha de Antonio das Morte contra Corisco

El ritual satánico pone a prueba la integridad de São Sebastião. Hasta el momento se le conocía bajo el nombre de Dios Negro, pero después de dicho ritual reina la duda de

quién será São Sebastião. En la escena, Rosa ve una oportunidad de asesinar al hombre y la aprovecha.

El espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al entrar en él, el participante del ritual ora se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu del bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ora adquiere de nuevo una esencia humana. Se extraña de sí mismo, convirtiéndose en una expresión cuyo contenido puede ser él mismo (cfr. las representaciones de los muertos en los sarcófagos y los retratos «funerarios») o tal o cual ser sobrenatural. Gracias a la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual, de la misma manera que se duplica en la palabra. (Lotman, 1979: 58).

En la película *Antonio das Mortes* el ritual se presenta con cantos, danzas del pueblo y en la lucha del *cangaceiro* con Antonio das Mortes. En un culto de *candomblé* las personas caminan, aplauden y cantan, llevan banderas de los santos representados en la película. En la lucha del *cangaceiro* contra Antonio das Mortes, los hombres se enfrentan en el centro del círculo formado por el pueblo sentado. Cada uno de ellos tiene la punta de una bufanda en la boca. En la mano derecha llevan un machete, el cual utilizan para arremeter contra el otro.

También en ambas películas, Antonio das Mortes representa el signo del diablo. La concepción de Dios y Diablo puede variar, pero N. Wiener explica que:

Para los maniqueos el Diablo es un ser malévolos, es decir, que dirige consciente e intencionalmente su poder contra el hombre; para San Agustín, en cambio, el Diablo es la fuerza ciega, entrópica, dirigida sólo objetivamente contra el hombre, a causa de su debilidad y de la ignorancia de éste. Entendiendo, en un sentido amplio, al diablo como aquello que se contrapone a la cultura.” (N. Wiener, apud, Lotman, 1979: 83)

En esa definición se percibe la semejanza del personaje Antonio das Mortes con el anticristo. La ignorancia del *jagunço* hace que adopte ciertas actitudes a ciegas, solamente interesado en asesinar a *cangaceiros*. En Antonio Das Mortes, el protagonista comenta al delegado Mattos: <<...¿Me estás diciendo que todavía hay un *cangaceiro* vivo? ¡No lo puedo creer! Voy a cumplir con su solicitud doctor, pero no quiero nada de dinero, no. Voy al Jardim de Piranhas para saber si es cierto. Si hay un *cangaceiro* vivo...>> Antonio das Mortes va hasta la ciudad de Jardim de Piranhas para asesinar al *cangaceiro* Coirana, pues no quiere permitir que ningún *cangaceiro* viva. Él no acepta

el dinero ofrecido por el Coronel Horácio para hacer el trabajo, pues el hecho de matar al último *cangaceiro* vivo ya es bastante. Después de golpear al *cangaceiro*, Santa Bárbara coge la mano del protagonista y no deja que este apuñale a Coirana con un golpe fatal. Antonio das Mortes se enamora de la Santa y le pide perdón por sus pecados. Antonio das Mortes dice que hace mucho tiempo busca su lugar en el mundo, pero que después de enamorarse de ella él entiende que su lugar está al lado del pueblo. Esta escena contiene fuertes trazos de ritual y misticismo. El ritual está expresado en la lucha que Rocha propone entre el Dragón de la Maldad (Antonio das Mortes), el Santo Guerrero (Cangeceiro Coirana) y el misticismo en Santa Bárbara, que perdona los pecados de Antonio das Mortes y lo convierte en protector de los pobres.

### **3.9 La festividad, lucha, muerte, renacimiento y victoria del bien contra el mal**

De acuerdo con Mijaíl Bajtín, la fiesta es la segunda vida del pueblo figurado a través de la burla. En la representación histórica y tradicional el carnaval se inició como una conmemoración católica, que tenía lugar en los días que precedían a la cuaresma<sup>30</sup> (los cuarenta días entre la muerte y la resurrección de Jesucristo). A pesar de originarse como una festividad sacra, el carnaval no contiene o representa una celebración religiosa: los elementos primordiales del carnaval son el espectáculo cómico y la posibilidad de manifestar el discurso. La fiesta supone una ruptura con la estructura jerarquizada que determina las condiciones de vida de todos los miembros y medios de la sociedad. El diálogo y los debates permiten la transmisión de nuevas ideas que cuestionan los valores establecidos. Además, permiten utilizar palabras con doble tono, que rompen con la tendencia estabilizadora del estilo *oficial* del tono único (Bajtín, 1987: 391). Se establecen diálogos entre lo *alto* y lo *bajo*, entre el nacimiento y la muerte, y estos debates constituyen una parte orgánica del sistema de las formas de la fiesta popular, ligadas a la alternancia y la renovación. El principio material y corporal aparece bajo la forma universal en la conmemoración utópica, durante la festividad se denuncia la seriedad unilateral y la ‘verdad’ oficial. (Bajtín, 1987: 24).

---

<sup>30</sup> La palabra *Cuaresma* viene del latín y significa cuadragésima. Es el período de cuarenta días anteriores a la fiesta de la cristiandad, la resurrección de Jesucristo que se celebra el Domingo de Pascua.

Los «ejercicios» de reglamentación y perfeccionamiento del proceso del trabajo colectivo, el «juego del trabajo», el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas fiestas. Para que lo sea hace falta un elemento más, proveniente del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta. (Bajtín, 1987: 11)

En Antonio das Mortes se dan dos apariciones de la fiesta, la fiesta *oficial*, del día de la independencia de Brasil, o *no oficial*, representada por el pueblo. En la fiesta *no oficial*, las personas aparecen cantando y bailando con imágenes de santos. En los días de fiesta el pueblo es libre para expresar sus ideas e ideologías a través de la burla de la nobleza y de las leyes sociales. Por tanto, el diálogo entre los miembros de una sociedad es una forma de empoderar a las clases bajas y liderar el orden establecido.

La burla de la clase alta se da en las canciones que el pueblo canta: << *Bahía es una tierra de dos//Es la tierra de los dos hermanos//El gobernador de Bahía//Es San Cosme y San Damián*>>. La música es parte de la religión *umbanda*<sup>31</sup>. La burla de la sociedad se concentra en el reconocimiento de los hermanos San Cosme y San Damián como los responsables del bienestar de la sociedad y en las reglas impuestas por el gobierno. Eso se ve claro cuando ellos entran en la ciudad armados y con banderas de los santos izadas, con el canturreo de la música de San Cosme y San Damián. Las personas representantes del estado *oficial* están apáticas, mirando al pueblo que canta y baila.



Bajtín defiende la posibilidad de subvertir y transgredir la organización jerárquica establecida a través de la fiesta. La conmemoración popular se sitúa más allá de la

---

<sup>31</sup> Umbanda es una religión brasileña que sintetiza diversos elementos de las religiones cristianas de África, si bien no se define por ellos. Formado a principios del siglo XX, en el sureste de Brasil desde la síntesis con los movimientos religiosos, como el *candomblé*, el catolicismo y espiritualismo. Se considera una "religión por excelencia de Brasil" con un sincretismo que combina el catolicismo, la tradición de deidades y espíritus de origen indio-africanos.

órbita de la concepción dominante, de la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes (Bajtín, 1987: 15.). El pueblo, que en situaciones normales, es controlado por las instituciones, en el espectáculo expresa sus ideas y consigue una falsa imagen de plenitud, ya que al final de la fiesta la organización social retorna a su situación inicial. Durante las conmemoraciones el pueblo disfruta de la libertad para expresar sus ideales, sentirse incluido y poseedor de voz, el grito reprimido toma cuerpo y es desarrollado por expresiones burlescas o directas.

La fiesta que Glauber Rocha propone no es una celebración sin ambiciones, sino todo lo contrario: está cargada de intenciones políticas y sociales. Los miedos e intimidaciones infundidos por la seriedad son superados con las canciones y con las promesas del *cangaceiro* Coirana para vengar la pobreza y el sufrimiento que viven dichas personas. La música está intrínsecamente ligada a la burla de lo oficial, y por tanto se presenta como una propuesta de revolución social. Por eso el Coronel Horácio, a gritos, ordena que las personas paren de cantar: <<Paren de cantar, paren la maldita canción. Soy el Coronel Horácio y ordeno que dejen esa maldita canción. Batista, mande parar esa maldita canción, paren esa canción de los demonios>>. El Delegado Mattos dispara el arma repetidas veces hacia el cielo. La canción contiene algo de revolucionario, pues si las personas inferiores pudiesen tener más voz que las superiores, se terminarían todas las condiciones de clase.



Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada. (Bajtín, 1987: 13)

La risa tiene un poder liberador para Bajtín, ya que cuestiona el monologismo y la unificación de conciencias, y activa un dialogismo que desmitifica la estructura de la sociedad. La ironía, además, permite que el mismo enunciado constituya una revolución cultural en sí: presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje. (Reyes, 1994: 139).<sup>32</sup>

Estos elementos literarios son aplicables a la narrativa audiovisual. La ironía está incorporada al discurso, siendo el mejor ejemplo la entrada de Rosa en casa del terrateniente Calazás. La burla de los valores clásicos es clave en la cultura de la risa. En el asalto a la casa, la futura esposa del terrateniente es sorprendida en mitad de su casamiento. En la tradición cristiana, el ritual del matrimonio significa para el sexo femenino el paso de niña a mujer, y el traspaso de propiedad del padre al marido. Este simbolismo se materializa en la corporalización del primer acto sexual, es decir la pérdida de la virginidad. Sin embargo, Rosa se burla frente a la señora del terrateniente. Ella toma el velo de novia –símbolo por excelencia de pureza virginal– y se lo pone en la cabeza mientras baila burdamente. Se puede observar la ironía, pues Rosa realiza un discurso polifónico que comporta varios mensajes a la vez. Por una parte, la indiferencia con que percibe la celebración ajena es interpretada como una ridiculización a la opulencia del ritual. Está siendo acorde a la situación (celebración), ya que baila y festeja; pero es burlesco. Por otra parte, cuestiona los medios y los atuendos empleados, pues este acto hace que el velo pierda todo su significado. En la dialéctica carnavalesca, es un destronamiento. El velo es rebajado al nivel de simple adorno para reírse. Este elemento forma parte del típico género carnavalesco degradante, ya que unifica el destronamiento y la destrucción con la renovación (Bajtín, 1987: 192). Y por otra parte, realiza una ridiculización directa de las personas poderosas, que estaban llevando a cabo el ritual. Lo «inferior» material y corporal, así como todo el sistema de «degradaciones», inversiones e imitaciones burlescas, tenía una relación fundamental con el tiempo y los cambios sociales e históricos (Bajtín, 1987: 78).

---

<sup>32</sup> REYES, Graciela (1994). *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Montesinos. Barcelona, citado en Viñas Piquer, 2002: 468.

La sirvienta encargada de servir a la terrateniente ayuda a Rosa a acicalarse. Durante la escena, se observa una permutación de las jerarquías, como elemento importante en las fiestas populares. También se elegían efímeros reyes y reinas (por un día).

La proclamación de esta reina y las vestimentas cómicas... era la misma lógica topográfica que presidía la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, la elección de reyes y papas de la risa: había que invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior» material y corporal, donde moría y volvía a renacer. (Bajtín, 1987: 78)

En el inicio de la película Manuel y Rosa vivían aislados en la cabaña sin relacionarse con las demás personas que se encontraban en las mismas condiciones de vida. Manuel decide transgredir esta situación, y se ve en la necesidad de unirse, junto a Rosa, al grupo de São Sebastião. En la teoría de Bajtín, el grupo de São Sebastião se identifica (provisionalmente) con la plaza pública. En la plaza pública se creaba un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se abolía toda distancia entre los individuos participantes, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta (Bajtín, 1987: 16). São Sebastião construye un discurso que mezcla hechos históricos, episodios bíblicos, folclore brasileño y mitología. São Sebastião <<Ya pasamos un año en el Monte Santo. Esperando una lluvia de oro. Después iremos a una isla en el medio del mar. Dejaremos que el infierno queme de una vez esta República del mal. La isla no existe. La llevamos dentro del alma>>.

El misionero emite un mensaje populista que cuestiona la palabra de las autoridades, pues se refiere al gobierno como “Republica del mal”. Sin embargo, no se debe confundir populista y liberador, ya que el discurso de la plaza pública (lengua popular) no es único, comprende las esferas oficiales del lenguaje (Bajtín, 1987: 422). São Sebastião cohesionaba con sus palabras a un grupo de seguidores que gira en torno a su figura. A pesar de transgredir los límites impuestos por las autoridades estatales y eclesiásticas, no pretende destruirlos, sino sustituirlos. El discurso tiene un corte místico que sustenta su existencia en la fe ciega de sus seguidores. Promete un paraíso destinado a los pobres. No pretende destruir el dogma religioso, sino renovarlo. Y narra sus éxitos como predicador, con la intención de dar credibilidad a su palabra. Consecuentemente, se convierte en el portador de la verdad hegemónica dentro de este espacio modelador.



Por tanto, el encuentro con São Sebastião hace caer de nuevo al pueblo en la subordinación.

El protagonista Manuel, cuyo comportamiento rebela el modo en que está sometido, principalmente cuando vive dentro del orden social, tiene su momento de sublevación al inicio de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, en la escena que Manuel conversa con el terrateniente. Los dos están junto a una cerca con vacas. Allí los dos discuten y Manuel, finalmente, asesina al terrateniente. Según Bajtín, en la Novela de Fauvel del siglo XIV, los cencerros eran símbolos de algazaras. “Las campanillas o cencerros (colgados casi siempre del cuello de las vacas) son unos accesorios indispensables de la fiesta carnavalesca en los documentos más antiguos que poseemos.” (Bajtín, 1987: 192)

La escena se centra en la conversación mantenida por el terrateniente y Manuel delante de la cerca que encierra las vacas. Durante la discusión, el terrateniente (representación de lo *oficial*) intenta engañar a Manuel (representación de lo *no oficial*). Los dos terminan peleando, Manuel asesina al terrateniente y así establece el caos. Lo que Bajtín expresa como algazaras, Rocha lo representa como motín y rebelión.

La muerte es interpretada por Manuel como la liberación del dolor causado por la explotación. El acto de discusión y asesinato desembocan en una huida. Mijaíl Bajtín (1987: 137) explica que en el carnaval, los signos de la muerte y del nacimiento también provienen de los excrementos humanos y figuran bajo sus aspectos alegres y cómicos. El nacimiento en el filme es plasmado por las aventuras vividas por los protagonistas durante el transcurso de la película. Los cambios en la narración son siempre seguidos por la muerte. La primera ruptura, del pasado con el futuro, se manifiesta cuando Manuel y Rosa abandonan la casa en la que vivían, después de que Manuel asesine al terrateniente. El matrimonio vive una temporada con los seguidores de São Sebastião, y el segundo cambio ocurre después de que Rosa asesine al misionero. Al abandonar al grupo religioso, se integran en el grupo de Corisco y sucede el tercer y último cambio, después de que Antonio das Mortes mate a Corisco. Al suceder los tres asesinatos, la pareja busca un renacimiento: el inicio de un nuevo destino. La ruptura con el pasado/presente y el inicio de una nueva experiencia se plasma en la repentina y violenta muerte de alguien, lo que señala lo grotesco del nacimiento.

En *Antonio das Mortes*, la muerte y el renacimiento también simbolizan el cambio de situaciones. Coirana: <<*Que todos se preparen, que se preparen porque ahora tendrá lugar el duelo entre el Dragón de la Maldad contra el Santo Guerrero. Que se preparen porque de Corisco a Lampião no quedará alma en el infierno. Prepárate porque ahora voy a terminar contigo, Antonio das Mortes*>>. El primer cambio viene con la muerte del *cangaceiro* Coirana. Después de golpear al *cangaceiro*, Antonio das Mortes empieza a vivir con el pueblo. Al ver la hambruna y sentir el dolor popular, Antonio das Mortes cambia su posición social y se propone minimizar el sufrimiento de las personas, abrazando la lucha. El segundo cambio proveniente de la muerte ocurre a través de Laura. Nada más asesinar al delegado Mattos, Laura, en otra escena, permite el beso del profesor ante el cadáver de Mattos. Los dos arrastran el cuerpo sin vida por el desierto y se besan delante de este. Al permitirlo, Laura busca una vez más la protección masculina, pues perdió la confianza de su marido y asesinó a su amante. Laura estaba integrada en un estatus social seguro, pero ahora no tiene a donde ir y busca en el profesor el apoyo que necesita. La tercera demostración de muerte/resurrección está en la lucha de Antonio das Mortes y el profesor a favor de los intereses populares contra los secuaces de Horácio. Los disparos tienen lugar en las calles de Jardim das Piranhas. Aquí se constata el hecho de que el profesor y Antonio das Mortes han cambiado su estatus *oficial* por el *no oficial*. Y por último, la muerte del Coronel Horácio a manos de Negro Antão (San Jorge). En la escena, el Santo Negro (Antão) mata al Dragón de la Maldad (Horácio) con una lanza, sentado sobre el caballo blanco, retratando así la victoria del bien contra el mal.

El marco de la reafirmación popular e inversión del orden social se plasma también cuando, en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, el grupo de Corisco ejecuta la venganza. El grupo rompe la frontera del orden (puerta) provocando el desorden (caos) en la casa del Coronel Calazás. En dicha casa existía la abundancia y el carácter alegre y festivo, pues se estaba celebrando la boda del Coronel. La escena muestra la tarta totalmente destrozada por los *cangaceiros*. Corisco la restriega en la boca del terrateniente. Ellos comen del manjar y beben los vinos del banquete. En la teoría de Batjín, el banquete tiene una simbología de opulencia vanidosa.

El plano en que se efectúa este renacimiento de la imagen es el principio material y corporal representado en este caso por el banquete. Destaquemos una vez más el

carácter literal, la tipografía precisa de la degradación: las campanas colgadas en lo alto, en su campanario, descendidas y colocadas bajo las mandíbulas que mastican. (Bajtín, 1987: 193).

En esa misma línea, el discurso carnavalesco de Rocha utiliza la comida para expresar la oposición entre las clases sociales. La ingesta de alimentos, las fronteras entre el cuerpo y el mundo son superadas en un sentido favorable para el primero, que triunfa sobre el mundo (sobre el enemigo), celebra su victoria, y crece en detrimento del otro (Bajtín, 1987: 254). Durante su vida en la cabaña, Manuel y Rosa viven en la miseria y tienen unos hábitos alimenticios que apenas les permiten subsistir. Estas imágenes entran en un gran contraste con el banquete de la boda del terrateniente Calazás. Sin embargo, el banquete es interrumpido y destruido por una emboscada.

El banquete, comprendido como el triunfo victorioso y la renovación, cumple a menudo en la obra popular las funciones de la coronación. A este respecto, es el equivalente a la boda. Los dos fines se funden en la imagen de la comida de bodas con la cual concluyen las obras populares. (...) el fin debe estar preñado de un nuevo comienzo, así como la muerte está preñada de un nuevo nacimiento. (Bajtín, 1987: 255).

En la película *Antonio das Mortes* la comida aparece en la mesa del Coronel Horácio. La población se alimenta cuando el Coronel decide hacer una donación de carne y harina. Es decir, que solo los nobles tienen el derecho a la comida en la mesa. El carnaval puede ser expresado como una forma artística de espectáculo teatral, o también como representación de la vida en sí misma. A través del banquete Rocha hace una crítica de la política/realidad vivida por la población brasileña.

*Las dos cintas reflejan continuamente las dualidades de poder entre patrón/sirviente, establecimiento de espacios simbólicos, identificación del otro, elección entre bien/mal, correcto/incorrecto, opresión/libertad, seguridad/inseguridad y orden/caos.* Ambas películas tratan el fenómeno del discurso totalitario por parte de las instituciones estatales y eclesiásticas, y la lucha por mantener la hegemonía. Sin embargo, Glauber Rocha también expresa una crítica a los discursos populistas con apariencia liberadora, ya que en realidad estos nuevos líderes tienen ambiciones más altas que las clases dominantes a derrotar. Según Bajtín, en el carnaval está presente la máscara y el discurso bilateral. La ruptura del monologismo solo puede producirse en la fiesta, pues

solo allí la voz del pueblo puede expresarse con total libertad. Bajtín cuestiona el monologismo a través de la risa, y del mismo modo, Rocha lo cuestiona a través de las narraciones aquí analizadas.

### 3.10 La construcción e irregularidades cinematográficas

La comunicación acepta dos formas distintas: mono y pluri-lingüística. La mono-lingüística es homogénea, no crea nuevos sentidos, y el acto comunicativo transmite una información constante. El texto que es enviado por el emisor al destinatario no contiene ruidos o modificaciones en el mensaje original. La información funciona como “portador pasivo del sentido colocado en él, que desempeña el papel de un peculiar embalaje, cuya función es hacer llegar, sin pérdidas ni modificaciones” (Lotman, 1998: 06). Ese acto comunicativo forma el aspecto de la materialización del lenguaje. Un ejemplo de mensaje mono-lingüístico es las distintas capas de las películas. En ellas, la información se evidencia desde el emisor al destinatario pasivo, sin causar distorsiones o generar una nueva información.



La otra forma de comunicación es la que genera sentidos, en la que el destinatario está activo, promoviendo una semiosis ilimitada de la información original, consecuente de la heterogeneidad semiótica. En ese caso se trabaja el texto como un activo pensante, en el cual contiene también el efecto de memoria que genera nuevas informaciones a partir de la anterior. El resultado es que el texto se distingue por el carácter activo: el nuevo contiene más información que el mensaje inicial. Así que el texto será caracterizado como dispositivo pensante cuando genere nuevas informaciones, ya que gradualmente

comenzará a pensar por sí mismo. El pensamiento supone una actividad bilateral ya que la base del pensamiento está en el intercambio de información. El texto introducido desde el exterior estimula, conecta la conciencia. Para que dicha conexión ocurra es necesario relacionar la memoria con una experiencia semiótica.

Al modelo «estado estático puesta en marcha acción» se contraponen el modelo del intercambio circular, mutuamente estimulante. En una colectividad humana real esto es garantizado por la desigualdad intelectual, física y emocional de sus miembros. No son los «logros» absolutos, sino el grado de distancia entre los polos lo que garantiza la dinámica intelectual. Este fenómeno halla confirmación también en el nivel de la conciencia colectiva. (Lotman, 1998: 09).

Al hacer una analogía con las películas, se interpreta cada cinta como un texto activo pensante, que complica la organización, en vista de que el interpretante reacciona activamente sobre las películas. Al promover esta acción y orientar la interpretación con su *background*, la persona construye en su mente modelos del mismo cada vez más eficaces, que sin embargo promueven una situación de desconocimiento e incertidumbre continuamente crecientes.

El contenido como material de creación de la obra artística muestra propiedades de un dispositivo intelectual que además de transmitir información la transforma en un nuevo mensaje. Las condiciones de la función socio-comunicativa se establecen en: a) el cambio de información entre el emisor y el oyente –el texto cumple la función de enviar un mensaje del creador de la información a la audiencia–; b) el modo en que el público comprende la información enviada, ya que “el texto cumple la función de memoria cultural colectiva” (Lotman, 1996: 54), que sería la capacidad de adquirir nuevos conocimientos y la forma en que la audiencia elige lo que es útil para ellos y lo que será descartado; c) el modo en que el oyente procesa la información, pues el texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector; d) la relación del lector con el texto, dado que en el momento en que la audiencia absorbe la nueva información ésta conquista autonomía y desarrolla un papel activo sobre la nueva información adquirida; e) la relación entre el texto y el contexto cultural, pues en este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de participante en este con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información.

La narrativa cinematográfica en ambos largometrajes expresa la crítica de Glauber Rocha hacia la violencia histórica de Brasil y hacia la dependencia económica y política de potencias extranjeras. El director expone sus conceptos y a partir de su arte envía un mensaje al público. Ese mensaje puede ser comprendido sin ruido o ser completamente cambiado según la interpretación del individuo. El control total de la no modificación del mensaje es prácticamente imposible, pues el director puede intentar enviar la información de forma directa y clara en una tentativa de alcanzar la imparcialidad. El oyente puede ser pasivo a la información, pero la imparcialidad total en la absorción de la interpretación no existe. Sin embargo, esa nunca fue una premisa de Glauber Rocha, que en sus películas intenta activar el raciocinio y la reacción del espectador. Él creía que el público cinematográfico brasileño era demasiado pasivo con respecto a las películas norteamericanas o las *chanchadas*. El deseo de Rocha es incitar al público a reaccionar ante la narrativa lúdica con hechos reales de la historia y la realidad brasileña.

*Dios y el Diablo en la tierra del sol*: la escena es el mundo mal repartido entre Dios y el Diablo (...) Es la imagen de la mirada descontenta con Dios y con el Diablo. La película consiste en ese descontento (...) Lo que muestra la película es la furia del narrador (...) la sublevación del narrador ante aquello que está viendo”. (Rocha, 2002: 180)

Los discursos de las películas son constructores (creadores), en tanto que narran una historia y son deconstructores, ya que es la misma narrativa la que se destruye a través del caos en el transcurso de los acontecimientos. Se presenta un constante renacimiento dentro de la misma historia. El discurso de *Dios y el Diablo en la tierra del sol* pone el énfasis en la sucesión y la renovación, incluso en el plano social e histórico. Otorga a lo nuevo un sentido amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación. Rocha declara: “la historia es una rebelión de líderes dentro de un sistema de opresión (...) el beato es un rebelde metafísico y el cangaceiro un rebelde anarquista” (Avellar, 2002: 88)<sup>33</sup>.

Glauber Rocha pretendió realizar dos obras que activaran la conciencia del espectador, y al mismo tiempo que entablaran un diálogo. La cultura popular debía de llegar a las

---

<sup>33</sup> ROCHA, Glauber, Deus e o diabo na terra do sol, citado en Avellar, 2002: 88.

masas, pero politizándolas –el entretenimiento banal era una degeneración social–. Por ello, no solo debía cambiar su temática sino también su forma. Los estilos tradicionales y definidos previos al *Cinema Novo* no ofrecían al espectador la posibilidad de dialogar. Según el director, el cine existe en la medida en que se denuncia, en que se propone el diálogo, en que se deja la cuestión abierta, para que siga viva después de la proyección (Avellar, 2002: 56). De esa manera, el director busca un espectador participativo en el discurso fílmico, y realiza *Dios y el Diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes* prestándole atención al discurso. Así gestionó su crítica al cine *mainstream*, que estaba centralizándose en la estética visual. En el cine, Rocha era, por decirlo así, más *audio* que *visual* (Avellar, 2002: 71).

La oreja es más creativa que el ojo. El ojo es perezoso; la oreja, por el contrario, inventa. Es mucho más atenta, mientras que el ojo se contenta con recibir (...) El oído es un sentido más evocador (...) Las evocaciones posibles son ilimitadas (...) El sonido deja al espectador lo más libre posible. (Robert Bresson, 1966 apud Avellar, 2002: 71).<sup>34</sup>

Una narrativa artística, a pesar de mantener la característica de cerrada –por ser una historia ya construida– permite una multitud de interpretaciones abiertas –o distintas interpretaciones que se construyen a partir de la percepción de la audiencia– y así mantiene un carácter fundamentalmente abierto. El sistema general de la cultura cumple la función básica de la transmisión de significados. Se percibe como normal una obra innovadora que provoca un shock al público, en vista de que el receptor de la información no está seguro, por tener que reconstruir la narración de acuerdo con sus propias interpretaciones.

El recuerdo de la narrativa consiste en la extracción que el receptor realiza de la historia en cuestión. A partir del momento en que el individuo hace una lectura de la película, la información aumenta y conceptualiza como la percepción externa. El texto narrativo a partir del momento que es extraído, se demanda la presencia del texto como condición indispensable para sus manifestaciones. La interpretación de una película es hecha a partir de la absorción de la información que crea una acción referente al material absorbido.

---

<sup>34</sup> BRESSON, Robert (1966) *Cahiers du Cinema*, núm 178, citado en Avellar, 2002: 71.

En los textos organizados según el modelo de la lengua natural, la estructura formal es un eslabón mediador entre el destinador y el destinatario. Desempeña el papel de canal por el que se transmite la información. En los textos organizados según el principio de la estructura musical, el sistema formal representa el contenido de la información: ésta es transmitida al destinatario y reorganiza de una manera nueva la información que ya hay en la conciencia de éste, recodifica la personalidad del mismo. (Lotman 1996: 126).

El discurso construido por Glauber Rocha utiliza todos los elementos que ofrece el lenguaje cinematográfico, a través de la puesta en escena y la elección de los planos, construyendo una gramática audiovisual que plasma sus ideas políticas. El *Cinema Novo* defendió la idea de hacer cine con el menor presupuesto posible. Por ese motivo, el director adopta una economía pragmática y pone cada detalle a disposición de transmitir un mensaje: el cine del hambre y la rebeldía del pueblo.

El montaje de escenas no es una tiranía, es la visión del cineasta antes de cada fase dramática que impulsa esta o aquella cámara de elección, por lo que el montaje parte de un ritmo interno. La articulación de los elementos debe seguir para que la fundación tradicional (la anécdota) sea coherente con el cuerpo visual, evolucionando hacia un vívido objeto filmico... La cámara es un objeto que miente. (Rocha, 1963: 50).

La imagen es el elemento básico del lenguaje cinematográfico, además de ser la materia pro-filmica que forma una realidad particularmente compleja. De acuerdo con los objetivos del *Cinema Novo*, Rocha promueve una reproducción de lo real, cuyo realismo de los hechos mostrados está dinamizado por la visión del propio director. Las imágenes reproducidas apelan a un juicio de valor, poseen un aspecto poético a pesar de conservar el contacto con lo real. Esto proporciona al espectador una emoción ante la representación que las películas ofrecen de los acontecimientos, quizás todavía más que por la propia narrativa. Las fotografías de ambas películas consiguen que el hambre, la miseria y la brutalidad se tornen un material de belleza cinematográfica.





Mijaíl Bajtín cita a Rabelais y expone las diferencias existentes entre lo *oficial* y lo *no oficial*. En la teoría de Bajtín, las formas de culto y los ritos oficiales, impuestos por la Iglesia o el Estado feudal, son sustituidos por una visión del mundo y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado (Bajtín, 1987: 8). Consecuentemente, las clases populares habían construido un mundo paralelo al oficial, adaptado a sus formas de entender el mundo. Este “segundo mundo o segunda vida”, producían una inevitable “dualidad del mundo” (Bajtín, 1987: 8).

Glauber Rocha confiere protagonismo en sus películas a las oposiciones ente clases sociales. Así, se observan las dualidades existentes entre la subordinación del pueblo y los posicionamientos de los líderes. Ambos estadios se transmiten a través de la elección de los planos y la puesta en escena. La construcción de la imagen expresa un profundo mensaje político, centralizado en la elección de los planos y los decorados (así como el *attrezzo*).

Rocha decía que el cine es una cuestión de verdad y de moral, así que para evidenciar el dolor del pueblo con sus trazos faciales de sufrimiento, el director filma en primer plano sus expresiones. Esto se observa en la imagen de Manuel y Rosa en la escena de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, así como en las imágenes del pueblo.



Manuel y Rosa

Los planos del *sertão*, en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, son en su mayoría planos generales. La idea va más allá de mostrar la inmensidad del *sertão* y del pueblo que muere en la insalubridad. El *sertanejo* (gente del interior del nordeste) tiene obsesión por ver el mar, y por eso la migración de las personas que viven en la zona desértica de Brasil es siempre en dirección al litoral. Por el mismo motivo, Rocha cita en la profecía de São Sebastião “el *sertão* (el desierto) va a convertirse en mar y el mar va a convertirse en *sertão*.” El misticismo de la frase se hace presente en los planos de profundidad del *sertão*, en los que Rocha identifica la profundidad del desierto con la del mar.



São Sebastião, el pueblo y el *sertão*

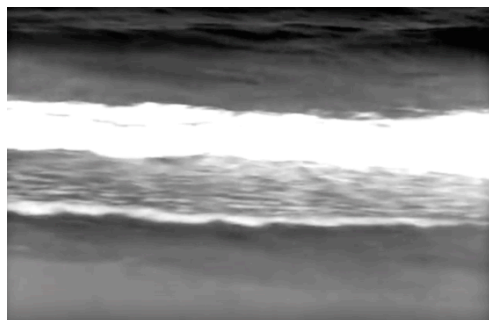


Manuel y Rosa y el *sertão*

Al final de la película Glauber Rocha introduce escenas del mar. Manuel y Rosa, en su tentativa de huir de Antonio das Mortes y de la pobreza, salen disparados hacia el mar. Rosa se cae y Manuel continua sin mirar o esperar a su esposa. Él también se cae, pero vuelve a correr en un acto de desespero, para conseguir alcanzar el gran sueño de ver y llegar al mar. Cerca del océano la sequía y el hambre ya no serían nunca más un problema. Después de algunos minutos de escena en plano abierto, el *sertão* cambia al mar, y así termina la película, con las imágenes del encuentro con el deseado océano.



Escena de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*



Escena final de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*

El plano general en el montaje de *Antonio das Mortes* muestra los elementos de la calle o del desierto, pero no es utilizado para subrayar la inmensidad del *sertão*, o del hombre en la búsqueda del mar. Los planos generales evidencian el *atrezzo* utilizado en las escenas, y los trajes y los detalles en esta película son más numerosos que en la anterior.



Escena de Antonio das Mortes

*Antonio das Mortes* no contempla un romance como en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, sino una historia sobre rebelión social protagonizada por el pueblo y sus defensores. Además enseña el desorden en que vivían los líderes sociales, el Coronel Horácio, Laura y el Delegado Mattos, que constituían el orden social de la ciudad. Como se ha comentado anteriormente, el espectáculo cinematográfico de *Dios y el Diablo en la tierra del sol* contempla la estética del hambre, mientras que *Antonio das Mortes* habla de la cultura brasileña después de *Terra En Transe*<sup>35</sup> (1967), también de Glauber Rocha. El Tropicalismo también influenció al director en la narración, pues ese movimiento propició una discusión nacional en torno a la escasez, la idea de exuberancia y la ostentación<sup>36</sup>.

El personaje de Antonio das Mortes es primordial en las dos películas. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol* es cruel y está marcado por un carácter ambiguo. Diez años después de su encuentro con Manuel y Rosa, Rocha presenta al personaje con actitudes diferentes. En las dos películas, su presencia cataliza la rebelión que lo lleva al “momento de la verdad,” y después del cambio ya no puede volver a ser lo que fue un día. En la película *Antonio das Mortes* el personaje va más allá de la rebelión, pues además lidera la guerrilla contra los gobernantes de la ciudad de Jardim das Piranhas. El

---

<sup>35</sup> *Terra em Transe* (1967) es una película brasileña, de género dramático, con guion y dirección de Glauber Rocha.

<sup>36</sup> Citado en Xavier in Milagrez, 2008.

personaje vive en el caos social y personal, rompe en todo momento la frontera del orden, al final declara la guerra al gobierno y lucha al lado de los desamparados.



Personaje Antonio das Mortes

La escena del enfrentamiento entre Antonio das Mortes y Horácio se inicia con el Coronel llamándole para el combate final: <<*Antonio das Mortes, estoy aquí con el Mata Vaca y un mogollón de secuaces de valía. Y todos dispuestos a luchar hasta la última gota de sangre para defender a su padre, su protector. O cabra, yo estaba en contra de Lampião, en contra de Antonio Conselheiro, pero soy de la misma fibra que ellos. Antonio das Mortes, muéstrate hombre. Ven y vamos a ajustar nuestras cuentas aquí en la plaza, frente a la iglesia y el testigo ciego de este pueblo cobarde, que está detrás de las paredes, bajo las camas. Antonio das Mortes, si Dios fuera ayudar a un criminal, será de mi lado que estará porque he derramado menos sangre que tú. Antonio das Mortes, muéstrate hombre*>>. Así empieza el enfrenamiento final entre el bien y el mal, de la población en contra de la nobleza opresora.

Glauber Rocha mantiene en ambas películas algunas acciones o características similares e inesperadas, como besos insospechados y la ceguera del Coronel Horácio y el padre Julio. El beso entre la mujer del terrateniente, Laura, y el profesor sobre el cuerpo muerto del Delegado Mattos compone de una manera arbitraria lo natural, el contenido del encuadre. En plano cerrado, Rocha ofrece una escena con mucha información, pero sin mostrar totalmente los cuerpos tirados en el suelo. La escena, confusa, abre a un plano medio y muestra las acciones de los personajes. Laura, amante del Delegado Mattos, lo mató para mantenerse viva. Después de asesinarlo de forma cruel con múltiples puñaladas, ella marcha por el desierto con el profesor y un secuaz arrastrando el cuerpo del Delegado Mattos. Cuando encuentran un sitio para sepultar el cuerpo, Laura, sufriendo el dolor de su pérdida, acepta la imprevista tentativa del profesor y los

dos empiezan a besarse sobre el cuerpo del difunto. La inesperada escena evidencia el caos en el que viven las personas de Jardim das Piranhas. El beso sobre el cadáver ensangrentado revela la total ausencia de remordimientos de ambos personajes. Laura busca en el profesor el apoyo del hombre, ya que en ese momento narrativo ella tiene conturbada la relación con su esposo y ha asesinado a su amante. El profesor, en un pasaje anterior de la película, había confesado al Delegado Mattos la atracción que sentía por Laura. Sin embargo, a pesar del interés mutuo, la embestida del profesor sobre Laura causa extrañamiento, principalmente por tener lugar sobre el cuerpo sin vida del Delegado Mattos.



Laura y el profesor sobre el cuerpo del delegado Mattos

Con un encuadre cerrado, Rocha manifiesta casi el mismo desorden narrativo que encontramos al final de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, a través del beso de Rosa y Corisco. Los dos personajes están casados con distintas personas, pertenecen al mismo estrato social y no mantienen ninguno vínculo que les empuje a besarse. El único vínculo que podría unirles es su constante actitud de rebeldía y provocación del caos: la destrucción de todo aquello que implique un orden simbólico impuesto por la realidad. El plano cerrado de la escena evidencia la expresión de ambos personajes, que con ojos amenazadores se lanzan a un beso inesperado.



La otra semejanza interesante en las películas es el hecho de que el Coronel Horácio y el Padre Julio sean ciegos. ¿Por qué Glauber Rocha hace al Coronel ciego? La respuesta puede que esté en la representación de la ceguera, según la cual el individuo interpreta la realidad conforme a sus ideales. Eso es una característica de la personalidad del Coronel, que interpreta las situaciones con él en el centro. La novela *Ensayo sobre la Ceguera* (José Saramago, 1995) plasma una historia en la que los individuos son los que construyen una comprensión de lo social, una representación de ellos mismos, interpretación de su relación con el mundo moderno y con lo sagrado. Sugiere que la sociedad se enfrenta a una serie de críticas que están fundamentadas en elementos socioculturales como múltiples lecturas de la realidad contemporánea, lo que también puede ser interpretado como una crítica a la fe cristiana.

La ceguera está contemplada por un estudio social, en el cual el individuo se proyecta en el otro y a través de sus necesidades propias logra construir el sistema social. Al hacer una analogía del comportamiento del Coronel Horácio con el sistema de *Ensayo de la Ceguera*, se percibe la proyección que el Coronel hace de sí mismo en los otros. Y en ese sistema creado por él, los otros son tratados como subalternos, como individuos que viven para servirlo. La ceguera del Coronel puede que pase desapercibida para el público, pero además de indicar el porqué de las actitudes dominadoras del personaje, expresa la necesidad del propio terrateniente de buscar el apoyo de los otros, acto deliberado característico del Coronel Horácio.

En la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* la ceguera retratada a través del padre ciego Julio activa otro significado. El personaje no tiene la misma importancia que el Coronel Horácio, pues solo aparece para llevar Manuel y Rosa al grupo de Corisco. Pero representa la ceguera de un sacerdote que, ante de la lucha entre la iglesia oficial y São Sebastião, deambula por el *sertão* llevando tranquilidad a los desamparados. La ceguera del padre representa la abstención frente a un posicionamiento político, en vista de que él no se une ni a los que viven en el orden social ni a los que están en el caos. La ceguera en esa cinta representa la abstención del posicionamiento político, la interpretación que uno obtiene de sus propios actos, que por fin facilita la conexión entre personajes opuestos. En la conversación con Antonio das Mortes, el ciego Julio le

explicó lo que había pasado con São Sebastião. En esa misma conversación el padre le habló de Corisco, cuando le presentó a la pareja de Manuel y Rosa. A diferencia del Coronel Horácio, el padre Julio no necesita de nadie a su lado, vive deambulando solo.

Como punto de corte y para cambiar a la escena siguiente el director utiliza la música. Las letras de las canciones, en muchas secuencias, narran la vida o continuación de las acciones de los personajes, como mecanismo para contar partes de la historia y contextualizar las escenas. Las canciones son utilizadas para ilustrar los acontecimientos, sentimientos y sensaciones de los personajes. Por ejemplo, la canción del cambio cuando después de dejar el grupo de São Sebastião, el ciego Julio lleva Manuel y Rosa al grupo de Corisco: <<De la muerte de Monte Santo, sólo quedó Manuel, el vaquero, por piedad de Antonio, asesino de cangaceiro// La historia continúa, presten más atención, andaban Manuel y Rosa recorrieron el sertão// Hasta que un día, por bien o por mal, en sus vidas entró Corisco// El diablo de Lampião>>.

O en *Antonio das Mortes*, cuando a través de la música Rocha evidencia el adulterio de Laura y el Delegado Mattos: <<Mi corazón, no sé por qué // Late feliz cuando te ve // Y mis ojos están sonriendo // Y por las calles te van siguiendo // Pero aún así, huyes de mí // ¡Ah! Si tu supieras // Como soy tan cariñoso // Y mucho mucho que te quiero // Y como es sincero mi amor // Sé que no huirás más de mí // Ven, ven, ven, ven // Ven a sentir el calor // De mis labios // Que buscan los tuyos // Ven, mata esta pasión // Que me devora el corazón // Y sólo así, entonces // Seré feliz, muy feliz>>. En esa escena, al mismo tiempo que la pareja hace un dueto cantando *Carinhoso* de João de Barros, el Delegado Mattos regala joyas a Laura.



El decorado y el *attrezzo* en las dos películas llaman la atención por la forma en que aparecen en las escenas. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, los personajes que están inmersos en una estructura *oficial* reciben adornos, al contrario de los que viven en el caos, cuyos planos son sacados del *sertão*. Estas son, por orden de aparición: 1) la subordinación de Manuel y Rosa a la dominación del terrateniente, los escasos medios de subsistencia en la casa y el trabajo forzado de Manuel.; 2) la nueva obediencia dentro del grupo de São Sebastião, la imposición del mono-discurso y los sacrificios exigidos; 3) la entrada en la casa del Coronel Calazás. Estas secuencias están rodadas en espacios interiores. Se puede apreciar cómo se construyen espacios cerrados y artificiales. Los elementos que consiguen crear esta sensación son la arquitectura de los edificios y la *abundancia* de *attrezzo*. Por orden de aparición:

En la casa de Manuel y Rosa, la arquitectura de la casa y los planos de los personajes dentro de esta muestran una imagen de encerramiento, casi claustrofóbica. Los objetos del interior están destinados a plasmar la cotidianidad de los habitantes, centrándose en sus hábitos alimenticios.



Manuel en la casa

Manuel y el terrateniente

El abuso del terrateniente sobre Manuel se percibe en la discusión entre ellos. Dicho desencuentro se produce al lado de una cerca con vacas detrás. Las vallas están colocadas como si fuera una cárcel y a través de ellas se puede ver a los animales encerrados. Rocha utiliza esta escena para construir una metáfora del papel social de las clases populares, a ojos de las dominantes.

Tras conocer a São Sebastião, la pareja entra en una nueva situación que le exige una obediencia al misionero. El mono-discurso es mostrado de manera progresiva, así como



sus efectos sobre los oyentes. En primer lugar, se muestra a la pareja escuchando los sermones. En segundo lugar, a Manuel transportando piedras en su espalda. Y en tercer lugar, Rocha elige una capilla en la que sucede el asesinato de São Sebastião. Esta capilla es un espacio interior y decorado con elementos eclesiásticos: altar, cirios, esculturas, etc. El director construye una metáfora de la progresiva construcción de la estructura dominante sobre el pensamiento de las personas. Este mensaje se interpreta como un guiño hacia el espectador, a modo de advertencia.



En la entrada en la casa del Coronel Calazás se observa cómo la arquitectura de la casa crea un espacio interior. El salón está lleno de decoración lujosa para la época: candelabros, piano, un pequeño altar, etc...



Manuel y Corisco en la casa del Coronel

Tras este análisis se concluye que las escenas que muestran situaciones dominadas por estructuras *oficiales* están intencionadamente decoradas y rodadas en espacios interiores. La repetición de este hecho en la construcción de la imagen es lo que lleva a vincular lo *oficial* con el espacio artificial; o dicho de otro modo, producto de la mano

del hombre. Rocha empleó no solamente el contenido del guion, sino la forma de llevarlo a escena. De esta forma, pone en evidencia que la subordinación no es un hecho *natural*, sino provocado y mantenido a través de una estructura *invisible* de poder.

Por otro lado, las escenas de rebeldía en las que los personajes no se encuentran ligados a ningún tipo de dominación se caracterizan por estar rodadas en espacios abiertos y naturales. El *attrezzo* es casi nulo, la imagen en escena se reduce a los personajes en medio del *sertão*, solos con sus vestimentas, aunque el vestuario del *cangaceiro* esté constituido por símbolos de la guerra. Por esta razón se vincula lo *no oficial* con la naturaleza. La decisión de analizar en primer lugar los espacios *oficiales* se debe a que son menores. El resto de secuencias en la película expresa una situación *no oficial*. Por ese motivo, la mayoría de los hechos se ambientan en el *sertão*.

La cinta transmite esta dualidad, no hay un término medio. Existe un gran contraste entre la presencia de los personajes en la naturaleza y su entrada en arquitecturas. Esta última tiene el fin de transmitir una situación *oficial*, aunque desemboque en el caos. De esta forma, el director pretende poner en escena su idea de que el ser humano ha nacido para ser libre, y discute la propiedad de la tierra: *Dios y el Diablo en la tierra del sol* cantando que la tierra es del hombre (Avellar, 2002: 12). En el mismo orden de ideas, Glauber Rocha aprovecha todas las herramientas que le brinda el lenguaje cinematográfico para conducir las escenas a un determinado puerto. La elección de los planos también está vinculada a situaciones *oficiales* (vs) *no oficiales*.

Las escenas de *lo oficial* están rodadas con primeros planos, encuadres y planos medios. E incluso, se aprecian escasos planos detalle del *attrezzo*, presente en este tipo de escenas como se acaba de mencionar. Los ambientes en espacios interiores captados con planos pequeños/medios transmiten una sensación de espacio cerrado, es decir, de encerramiento.

En cambio, en las escenas de *lo no oficial*, se aprecian numerosos planos conjuntos, planos generales y grandes planos generales destinados a captar la totalidad del paisaje del *sertão*. Ya desde el primer momento, en su salida de la casa en busca de São Sebastião, los planos cambian. Dentro de la casa y en la discusión entre Manuel y el terrateniente, los planos son primeros planos o planos medios y planos detalle. En su

camino hacia el grupo de seguidores existe un cambio radical de imagen: el plano es general.



Escena de la película Dios y el Diablo en la tierra del sol

También en el abandono del grupo y su caminata por el *sertão*, donde los planos son generales y captan el entorno natural. Este ocupa mayor protagonismo en la imagen cinematográfica.

En plano cerrado, Rocha graba la conversación de Manuel y São Sebastião con la mirada puesta en el horizonte. Manuel habla desde una alucinación –pues no se ve el mar desde donde ellos están–, dice: <<Desde aquí veo el mar, y la tierra de la salvación>>. São Sebastião: <<Dios separó la tierra y el cielo, pero está mal. Cuando yo los separe otra vez, veremos la isla>>. Acto seguido, se muestra en un plano abierto el horizonte.

En *Antonio das Mortes* el decorado y el *attrezzo* aparecen tanto en las estructuras *oficiales* como en las *no oficiales*. En la película el cineasta aborda el pueblo de forma distinta a pesar de que ellos también buscan la revolución, pero celebran la fe, cantan, sonríen y desfilan las imágenes de sus santos. El *attrezzo* se hace presente tanto en la ropa de los pobres como en la vestimenta de la nobleza. El adorno símbolo de la cultura nordestina está presente de forma más llamativa en la Santa Bárbara, el *cangaceiro*, Negro Antão y en los carteles que el pueblo sostiene en sus manos. En las escenas de las casas del terrateniente, en el bar y en otras áreas dichas oficiales, el decorado retrata la originalidad de la arquitectura de las ciudades del nordeste de Brasil.

La primera escena muestra la ciudad, con el profesor educando a los niños, la historia de Brasil. Glauber Rocha al reproducir la realidad de la ciudad crea una fotografía artística

que diferencia de la simple copia de lo real. En el montaje está el profesor rodeado por niños, con un aspecto sencillo, y al fondo un hombre y dos caballos. Las casas pequeñas de la villa reflejan la imagen de una ciudad humilde. El cine transmite una imagen artística, reconstruida a partir de las intenciones del director que aquí se plasman en dibujar un panorama de conflictos. En la primera escena, a pesar de parecer una ciudad tranquila, la misma plaza será el centro de intrigas y rebeliones.



En la secuencia está la imagen del pueblo que canta y baila al entrar en la ciudad. La riqueza de los detalles está recogida en un plano medio. Se busca marcar la cultura y la opulencia de la ropa, el color alegre de los carteles de los santos. La alegría es diferente que en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, pues aquí el pueblo es captado con gran riqueza de detalles. En *Antonio das Mortes*, la población disfruta de mejores situaciones a pesar de que aún vive en situaciones precarias.



La Santa, el cangaceiro y el pueblo

La misma plaza tranquila del inicio ahora es el escenario de la lucha entre Antonio das Mortes y el *cangaceiro* Coirana. Existe una función dialéctica entre las escenas, surge la significación de lo que supuestamente era tranquilo para el conturbado con la llegada tanto de Antonio das Mortes como de Coirana a la ciudad de Jardim das Piranhas. La primera impresión es de tranquilidad, pero en un segundo momento estalla el caos

creado por el sentimiento de venganza y la ruptura de fronteras entre el orden y el desorden social.

Las escenas internas enseñan con detalle el decorado y la arquitectura. Aquí se apunta a un montaje de la escena en el cual los hombres juegan al billar y ríen. Las vestimentas describen personas de clase media o alta, mientras que las paredes y el decorado están hechos con esmero, así que dentro de la realidad de la ciudad la puesta en escena direcciona al público a entender el lugar como un local arreglado, de clase media. Lo mismo se percibe en la imagen que se muestra de la casa del Coronel Horácio, donde el terrateniente, el delegado Mattos y Laura están vestidos como nobles. El decorado del salón posee la imagen de la Virgen María, colgada al lado de un reloj y un armario de licores. Tanto el bar como la casa ofrecen detalles que construyen el ambiente, y los planos son medios y cerrados.



Los planos abiertos fueron tomados en localizaciones exteriores. Sin embargo, en esa película no hay una búsqueda del mar como paisaje liberador del hambre. Aquí los planos abiertos exponen la tierra, el ambiente, pero como una estética fotográfica. La importancia de la profundidad de campo consiste aquí en activar el efecto dramático, lo que se percibe en la escena en la que Laura lleva flores para el Delegado Mattos, o en la escena en que Antonio das Mortes camina al encuentro de la Santa Bárbara para pedir perdón por sus crímenes.



En las dos cintas la cámara en mano tiene distintos objetivos. En *Dios y el Diablo en la tierra del sol* intenta enseñar lo larga que es la sequía. El plano abierto graba la tierra sin vida, en una línea horizontal y en la misma perspectiva que uno tiene cuando mira el océano –en la línea del horizonte se ve el mar, pero en esta película, hasta en la línea del horizonte se ve la sequía y la hambruna–. Los planos cerrados cumplen la misma función en ambas películas, salvo que en la primera esos planos son utilizados para resaltar la expresión del dolor, de las intrigas, de la vida sufrida. Ya en *Antonio das Mortes*, los planos cerrados destacan expresiones más leves, de rebeldía, pero no tan inclinadas a mostrar la miseria. El plano abierto en *Antonio das Mortes* cumple una función dentro de la estética de Glauber Rocha, que aquí baja la cámara al suelo en lugar de elevarla hacia el cielo como en la película anterior, con el propósito de registrar el ambiente y no la inmensidad del *sertão*.

A pesar de que una cinta ofrece continuidad respecto a la otra, y de que poseen similitudes, la cámara recoge casi el mismo ambiente de forma distinta, algo intencionado por parte del director. Así, Rocha estipula las diferencias entre las dos épocas, los dos periodos y los diferentes objetivos de cada película. El uso de la cámara cambia completamente el mensaje de la narrativa. El efecto marca la ambivalencia de sentido, como producto estético de Rocha que reproduce la realidad brasileña al mismo tiempo que conduce la técnica y la narrativa para el contenido deseado, que creó, como se ha analizado, dos distintas perspectivas ante la continuidad histórica de las películas.

### **3.11 Consideraciones finales**

Glauber Rocha acostumbraba a decir que a él solo le interesaba Brasil, y cómo se percibe en sus filmes, él fijó su postura política y crítica social. El director es reconocido por su carácter fuerte, apasionado del cine y de su cultura. En las narraciones de sus películas se observa que Glauber Rocha conocía las separaciones entre los espacios que configuraban las diferencias sociales. Cada división social pertenece a una semiótica distinta y juntas forman la semiosfera, que el director entendió como caótica. Los límites de cada semiótica son abordados en ambas películas de forma sencilla y las fronteras son fácilmente violadas. Aparentemente, para Rocha, el caos ya estaba presente en la división de las estructuras sociales y en la forma en que los

poseedores del poder trataban al pueblo empobrecido. La ruptura de la frontera era plasmada como símbolo de la fragilidad del sistema, que no protegía ni a los que vivían en el orden ni a los excluidos de él.

Esta investigación ha señalado que las películas analizadas fueron creadas dentro del espacio semiótico en que el artista lleva a cabo su objetivo principal: exponer la cultura brasileña y criticar la directriz gubernamental. Consta también la inquietud acerca del sistema social, pues se halla una vez más en las intenciones del director. Se concluye que Glauber Rocha propuso dos relatos filmicos que en gran parte se caracterizan por la semiótica. Esta afirmación queda demostrada en numerosos aspectos: en la simbología, los mitos, el folclore y la intención de filmar la cultura histórica brasileña. También en la necesidad de mostrar el continuo estado de revolución e inestabilidad en el que se encuentran sus personajes, la reivindicación de la inserción social, el discurso deconstructivo, la desmitificación de los roles sociales y religiosos, la muerte y el renacimiento, el ritual del exorcismo y el matrimonio y la rebeldía de todo lo referente al orden social con la intención de derrocar a las estructuras impuestas.

Ambas películas están cargadas de simbología y elementos semióticos como la sublevación del pueblo, el papel de la religión (*oficial y no oficial*) y de la mujer en la sociedad brasileña, la violencia proveniente de la miseria y sus consecuencias –la ruptura de las fronteras y el establecimiento del caos–. El discurso de los oprimidos es privilegiado y se muestra la lucha de clases. Tras analizar los corpus filmicos se percibe que el director intenta dialogar con los espectadores al intentar abrir los ojos de la población brasileña y filmar lo que llamaba *la verdad cotidiana*. El *Cinema Novo* tenía

por principio hacer un cine original y real. Rocha filma su tierra, retrata la historia de su ciudad –la representación de Antonio das Mortes como el Mayor Rufino– e identifica al *cangaceiro* como el brasileño nato, puro, libre de influencias internacionales.

Rocha aterrizó a sus espectadores con la violencia de las puñaladas que Laura atesta al Delegado Mattos. La escena, violenta y brutal, era atrevida para el cine de la época, así como la representación del folclore, que para el cine estadounidense y europeo era algo nuevo y vanguardista. Además, Glauber Rocha obtuvo el reconocimiento internacional que le consagró como director y le proporcionó premios en festivales de todo el mundo.

El populismo también marca la ideología izquierdista del director, conocido por ser ferozmente realista, con un temperamento rebelde, audaz y polémico. Ambas películas están marcadas por la fuerte presencia del pueblo y la rebelión, que son los verdaderos protagonistas de las dos narraciones. Los personajes consiguen liberarse de las coerciones sociales, y en el camino invierten los roles y desafían al poder. Los discursos están marcados por frases mitológicas, agresivas, impactantes y que despiertan conceptos en el espectador. Rocha pone al público a pensar en torno a los roles del sistema social y la política brasileña.

A través del análisis semiótico se ha detectado que Glauber Rocha dejó muy claro su ideología y definió la función social del momento, que pasaba por hablar de política y reivindicar mejores escenarios sociales y culturales. En los años de la dictadura este cineasta arriesgó su seguridad para hacer cine e intentar ser la voz del oprimido. Habló al público como un profesor que intenta educar y conquistar a sus alumnos: las dos películas ponen a los espectadores a reflexionar sobre sus papeles en la sociedad y sobre el sistema excluyente vigente en el Brasil de aquella época.

El director recurrió a elementos como la muerte, para representar el fin de una época y el nacimiento de otra. En una sociedad machista, utilizó a la mujer como equivalente de la razón y la fuerza. Los hombres, en distintos momentos, son retratados como débiles o como devotos de la fe como medio de redención de los males, pero también como proveedores y responsables por la voz activa en las distintas situaciones. Los ricos eran mostrados como los villanos y los pobres como los salvadores, pues el director otorgaba la voz a los oprimidos como medio de liberación del hambre. La estética del hambre

presente en *Dios y el Diablo en la tierra del sol* consagró la violencia como símbolo de protesta. Se trata de una película densa, llena de poesía y misticismo.

Tanto en la película *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* como en *Antonio das Mortes*, la visión de Rocha sobre el catolicismo es dura, pues el director repudia el catolicismo y valora la religiones paganas como el *candomblé*. São Sebastião el líder espiritual, crea espacios de cara a sus seguidores y de cara a él mismo, establece espacios para la predicación y dentro hay personas que lo creen y que no lo creen –la protagonista Rosa–. Al mismo tiempo, el predicador crea un espacio personal, una burbuja que representa y que no deja pasar a los demás seguidores. Así llevó a cabo una



configuración de los espacios atendiendo a los vínculos sociales-políticos –pobreza y rebelión – vuelta al orden– y religiosos –seguidores del predicador – sacerdote dentro de la Iglesia–. Sin embargo, se puede observar que en las películas hay dos religiones: la católica oficial y la pagana folclórica, que según sus vínculos sociales y según sus intereses políticos –muy típicos a lo largo de toda la historia brasileña de la esclavitud y sometimiento–. Al rico le interesa la opresión para maximizar sus beneficios y a los esclavos les importaba la libertad.

Ambas cintas evidencian la búsqueda incesante del director para mostrar la miseria del pueblo y proponer la rebelión como forma de lucha contra la represión del gobierno dominante. El análisis examina la revolución de Glauber Rocha dentro de un sistema social excluyente y su propósito de alertar al resto del país acerca de la cruel realidad que vivían muchos brasileños. Las dos cintas reafirman el objetivo del *Cinema Novo*, que sobre todo buscaba encontrar la inspiración dentro de las fronteras del país y la creación de películas de bajo coste. Al aplicar la teoría de Yuri Lotman y la teoría de la frontera se percibe la visión que cada uno tiene sobre sí mismo y sobre los otros. La ruptura de los límites abstractos es la propuesta para la libertad o para mejorar las situaciones que vive el pueblo. La violencia es representada como reivindicación, revuelta y conquista de los derechos civiles. Glauber Rocha proporcionó al público, con objetividad, su visión en torno a la lucha de clases, e intentó alertar a la sociedad de las condiciones inhumanas en las que vivía la población nordestina, al tiempo que representaba de forma pura la cultura brasileña.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FILMES

ANDRADE, J. P. (1969) (Vídeo). *Macunaíma* [Cinta cinematográfica]. 110 min. Color. Brasil.

DOS SANTOS, N. P. (1955). *Rio 40 graus* [Cinta cinematográfica]. 110 min. Blanco y negro. Brasil.

DOS SANTOS, N. P. (1963). *Vidas Secas* [Cinta cinematográfica]. 103 min. Blanco y negro. Brasil.

DOS SANTOS, N. P. (1968). *Fome de amor* [Cinta cinematográfica]. 73 min. Blanco y negro. Brasil.

FARIAS, R. (1962) *O Assalto ao Trem Pagador* [Cinta cinematográfica]. 102min. Blanco y negro. Brasil.

DIEGUES, C. (1984). *Quilombo* [Cinta cinematográfica]. 119 min. Color. Brasil y Francia.

FARIAS, M. BORGES, M., DIEGUES, C., DE ANDRADE, J. P., HIRSZMAN, L. (1962). *Cinco Vezes Favela* [Cinta cinematográfica]. 92 min. Blanco y negro. Brasil.

GUERRA, R. (1962). *Os cafagestes* [Cinta cinematográfica]. 100 min. Blanco y negro. Brasil.

GUERRA, R. (1964). *Os fuzis* [Cinta cinematográfica]. 80 min. Blanco y negro. Brasil y Argentina.

JABOR, A, (1978). *Tudo bem* [Cinta cinematográfica]. 100 min. Blanco y negro. Brasil.

BORGES, Pedro, CAMURATI, C., DIEGUES, C. (prod.); JARDIM, J. (dir.). (2014). *Getulio* [Cinta cinematográfica]. 140 min. Color. Brasil: Copacabana Filmes.

MEIRELLES, F. (2002). *Cidade de Deus* [Cinta cinematográfica]. 130 min. Color. Brasil: Buena Vista International y Miramax.

REZENDE, S. (1997). *Guerra de Canudos* [Cinta cinematográfica]. 165min. Color. Brasil.

ROCHA, G. (1962). *Barravento* [Cinta cinematográfica]. 74 min. Blanco y negro. Brasil.

ROCHA, G. (1964). *Deus e o Diabo na terra do sol* [Cinta cinematográfica]. 125 min. Blanco y negro. Brasil. ROCHA, G. (1969) *Cancer* [Cinta cinematográfica]. 86 min. Blanco y Negro. Brasil.

ROCHA, G. (1969). *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)* [Cinta cinematográfica]. 100min. Color. Brasil.

ROCHA, G. (1967) (Vídeo). *Terra em Transe* [Cinta cinematográfica]. 106 min. Blanco y negro. Brasil.

ROCHA, G. (1980). *A idade da Terra* [Cinta cinematográfica]. 140 min. Color. Brasil.

SALLES, Walter (2001). *Abril despedaçado* [Cinta cinematográfica]. 105 min. Color. Brasil: Buena Vista International y Miramax.

SALLES, Walter (1998). *Central do Brasil* [Cinta cinematográfica]. 113 min. Color. Brasil: Europa Filmes y Columbia Pictures.

## **DOCUMENTALES**

Cana ILB. Entrevista con Rogério Costa Rodrigues sobre el *Cinema Novo*. Publicada el 23/11/2012. Disponible en línea: <http://youtu.be/f1SANA8WL38> Último acceso: 11/11/2014.

## **LIBROS**

ANDRADE, A. M. (1985). *Um Congresso contra o arbítrio: Diários e memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ALMEIDA, J.F. (1819). *Bíblia Sagrada, O Novo Testamento*. São Paulo: Grupo de Estudos Bezerra de Menezes.

- ALMEIDA, J.F. (1819). *A Bíblia Sagrada, O Antigo Testamento*. São Paulo: Grupo de Estudos Bezerra de Menezes.
- AVELLAR, J. C., CATALÁN SÁNCHEZ, J. (trad.) (2002). *Glauber Rocha*. Madrid: Ediciones Cátedra/Filmoteca Española.
- BAJTÍN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad.
- BENTES, I. (coord.) (1997). *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CASETTI, F. (1980). *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanela.
- D'ARAÚJO, Maria Celina (1992). *O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política*. São Paulo: Ática.
- ECO, U., POCHTAR, R. (trad.) (2010). *El nombre de la rosa*. Formato Digital: Fotocomposición 2000, S.A.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1972). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FERREIRA, G. (1914). *Antes do golpe, notas sobre o processo que culminou no golpe militar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FOUCAULT, M. (1971). *El orden del discurso*. Paris: Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1971). *La historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*. España: Siglo veintiuno editores.
- GERBER, R. (1991). “*Glauber Rocha E A Experiência Inacabada Do Cinema Novo*”. En: GOMES, P. E. S. et al. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- GERBER, R. (1982). *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes.

GULLAR, F. (2014). *Antes do golpe. Notas sobre o processo que culminou no golpe militar de 1964*. São Paulo: Companhia das Letras.

LÉVI-STRAUSS, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

LÉVI-STRAUSS, C. (1964). *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*. Paris: Librairie Plon.

LINS, A. B. (1956). *Roteiro literário do Brasil e de Portugal: antologia da língua portuguesa*. Volumes I & II. São Paulo: José Olympio.

LOTMAN, Y. M. (1996). *Semiosfera*, tomos I y II. Madrid: Cátedra.

LOTMAN, Y. M. (2000). *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.

LOTMAN, Y. M, y LA ESCUELA DE TARTU. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

LOZANO, J. (1979). J.M. Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la Cultura, Introducción, Selección y Notas*. Madrid: Cátedra.

MALAFAIA, W. V. (2012). *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Tesis (doctorado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Coordenadora: Marieta de Moraes Ferreira.

NAPOLITANO, M. (2014). *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto.

NEMER, S. R. B. (2006). *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, n.15.

NETO, L. (2013). Getúlio, do governo provisório a ditadura do Estado Novo (1930–1925). São Paulo: Companhia das Letras.

ORICCHIO, L. Z. (2003). Cinema de novo - um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade.

RAMOS, F. (1987) Cinema Marginal (1968-1973): A Representação em seu Limite. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme/Minc.

ROCHA, G. (1963). Revisão Critica Do Cinema Brasileiro. Rio de janeiro: Imago.

ROCHA, G. (1983). O Século Do Cinema. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme.

ROCHA, G. (1965). Eztetyka da Fome. Genova.

ROCHA, G. (1971). Eztetyka do Sonho. Columbia University: New York.

SAUSSURE, F. (1967). Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada.

SIMONARD (2006). A Geração do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Mauad X.

TOLENTINO, C. (2001). Deus e o diabo na terra do sol, o rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP.

URIS, P. (1999). 360o en torno al cine político. Colección Cine. Diputación de Badajoz: Departamento de Publicaciones.

VIANY, A. (1993). Introdução Ao Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Revan.

VIANY, A.; AVELLAR, C. J. (coord.) (1999). O Processo Do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

VIÑAS PIQUER, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel. pp. 462-468.

XAVIER, I. (2001). *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

XAVIER, I. (1983). *Sertão Mar: Glauber Rocha E A Estética Da Fome*. São Paulo: Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC/Editora Brasiliense.

XAVIER, I. (2003). *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify.

XAVIER, I. (1985). *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores/ Ismail Xavier, Miguel Pereira E Jean Claude Bernardet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

## ARTÍCULOS

ABREU, A.A. (2001). A revolução de 30. *En ABREU, A. Et. Alii: Dicionario histórico- bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV.

AGUIAR, L.B. (1999). Não se trata de uma ameaça, mas... Um estudo das declarações dos ministros militares durante o governo Sarney. *CPDOC*, n. 34. Rio de Janeiro.

BENEVIDES, M.V. (2002). Presidente Juscelino, os “anos dourados”. *Revista USP*, n. 53, pp. 32-41.

BENTES, I. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. Revisado el 06/03/2015. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>

BENTES, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*. ISSN 2175-7402. Última revisión: 11/05/2016. Disponible en: [http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/alceu\\_n15\\_bentes.pdf](http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf)



BENVENISTE, E. (1969). Sémiologie de la langue (2). *Semiótica*, vol. 1, n. 2, pág. 130.

CARVALHO, C. A. de.; VASSOLER, R. M. C. A construção da brasilidade nos filmes de Glauber Rocha: proposta para uma nova identidade. Última revisión: 24/11/2013. Disponible en: <[http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a\\_construcao\\_da\\_brasilidade\\_nos\\_filmes\\_de\\_glauber\\_rocha\\_proposta\\_para\\_uma\\_nova\\_identidade.pdf](http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_construcao_da_brasilidade_nos_filmes_de_glauber_rocha_proposta_para_uma_nova_identidade.pdf)>.

FISHER, C. J., FABRÍCIO, O., DE CARVALHO, V. A. A. T. (2003). O movimento tropicalista e a revolução estética. *Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n. 1, pp. 135-159. Universidade Presbiteriana Mackenzie.

GOULART, A. P., TIMPONI, R., JUSTEN, J., AUTRAN, L., OLIVEIRA, F. (2013). Tropicália: a contracultura na Música Popular Brasileira. *9o Encontro Nacional da História da Mídia*. UFOP, Ouro Preto, Minas Gerais.

LIMA, A.; DA SILVA, F. M. (2011). “o olhar de Glauber Rocha sobre o sertão nordestino, a partir da análise de Deus e o diabo na terra do sol”. *Ecovale*. Noviembre de 2011. Brasil: Bahia. Última revisión: 24/11/2013. Disponible en: <http://www.uneb.br/ecovale/files/2013/08/artigo-8.pdf>.

LOUREIRO, F.P. (2009). Varrendo a democracia: considerações sobre as relações políticas entre Jânio Quadros e o Congresso Nacional 1. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 29, n. 57, pp. 187-208.

MOSQUERA, A. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*. Último acceso: 24.09.2014.

NASCIMENTO, A.F. (2007). Política Cultural no Brasil: do Estado ao Mercado. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 23 al 25 de mayo de 2007. Bahia: Faculdade de Comunicação/UFBa.

NOLLI, J. D. M., CESÁRIO, A. C. C. (2005). Elementos de autoritarismo na proposta de segurança e desenvolvimento no governo JK. *ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de Historia*. Londrina.

OLIVEIRA, S.D.P.; MARINHO, M.G.M.S.C. (2012). Diretas já, um movimento social híbrido. *Revista Debates*. v.6, n.3, p.129-143, set.-dez. Porto Alegre.

RAMOS, F.P. (2000). Breve panorama do Cinema Novo. *Revista Olhar* - ano 02 - n. 4. São Paulo.

ROCHA, G. (1967). Una estética de la violencia. *Marcha*, no1374. Montevideo. SÁEZ, L. “Dios y el Diablo en la tierra del sol y La estética de la violencia, de Glauber Rocha”. *El Espectador Imaginario* [Revista Online]. Septiembre 2014. No55. Enlace: <<http://www.elespectadorimaginario.com/dios-y-el-diablo-en-la-tierra-del-sol-y-la-estetica-de-la-violencia-de-glauber-rocha/>>

SARETTA, F. Publicado em SZMRECSÁNYI, T. y SUZIGAN, W. (1997). História econômica do Brasil contemporâneo. *I Congresso Brasileiro de História Econômica*. Universidade de São Paulo, setembro de 1993. São Paulo: Editora Hucitec (Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica).

SIMONARD, P. (1976, jun 08) Entrevista a Sylvia Bahiense, de Joaquim Pedro de Andrade. *Programa Luzes, Câmera no 31*. São Paulo, TV Cultura.

SIMONARD, P. (1993, oct 06) Entrevista a Sylvia Bahiense, de David Neves. *Programa Luzes, Câmera no 31*. São Paulo, TV Cultura.

SIMONARD, P. (1993, oct 06) Entrevista a Sylvia Bahiense, de Paulo Cesar Saraceni. *Programa Luzes, Câmera no 31*. São Paulo, TV Cultura.

SIMONARD, P. (1993, nov 30) Entrevista a Sylvia Bahiense, de Carlos (Cacá) Diegues. *Programa Luzes, Câmera no 31*. São Paulo, TV Cultura.

#### **WEB SITES**

Biblioteca Presidencial de Brasil. Último acesso: 28 de septiembre de 2015. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/gaspar-dutra/biografia>

Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV, CPDOC) Verbete: José Sarney. Último acesso: 15/2/2016. <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-ribamar-ferreira-de-araujo-costa>

Ministério do trabalho e Emprego 23/09/2015. <http://portal.mte.gov.br/mte-80-anos/revista-trabalho-especial/origens.htm#>

Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br>



## PUBLICACIONES

DA SILVA, A.L.V. (2016). El golpe militar brasileño y su herencia en los problemas sociales del país. Publicado en *Revista Faro* (ISSN: 0718-4018). Vol. 2. N. 24 (II Semestre 2016) – Foro Científico, pp 85-110.

DA SILVA, A.L.V. (2016). La cultura y la mitología en evidencia en el cine brasileño de Glauber Rocha. Publicado en *Revista de Estudios Brasileños* (ISSN: 2386- 4540). Reb. Revista De Estudios Brasileños, primer semestre 2016, volumen 3 – n. 4, pp. 49-60.

DA SILVA, A.L.V. (2016). Discurso e reivindicación: el análisis de las películas Dios y el Diablo en la tierra del sol y Antonio das Mortes, de Glauber Rocha. En actas del Congreso Iberoamericano de Comunicación, “Comunicación Cultura y Cooperación - AEIC”. Universidad Complutense de Madrid. (ISBN 978-84-608-8942-7).

- Presentado en 05-08 Jul 2016 – Congreso Iberoamericano de Comunicación “Comunicación, Cultura y Cooperación - AEIC”. Universidad Complutense de Madrid.

DA SILVA, A.L.V., MAROTO, A. E. (2016). Glauber Rocha y el Carnaval, según Mijaíl Bajtín. Publicado en el libro “Los discursos y las ideologías de las derechas y las izquierdas en América Latina y Europa” (pp. 167-190). Universidad de Santiago de Compostela.

- Presentado el 13 y 14 de noviembre de 2014 - IV Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos, “Las ideologías y los discursos de las derechas y las izquierdas en América Latina y Europa 1960-1990” y el Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas “Gumersindo Busto” de la Universidad de Santiago de Compostela.

DA SILVA, A.L.V. (2015) Análisis de la película Antonio das Mortes, de Glauber Rocha y la idealización del cine brasileño. Publicado en *Revista Estudos em Comunicação/ Communication Studies* (ISSN: 1646-4974).

DA SILVA, A.L.V., MAROTO, A. E. (2015). Análisis semiótico de la película Dios y el Diablo en la tierra del sol, de Glauber Rocha. Publicado en *Revista Internacional de Humanidades* (ISSN: 2253.6825). Revista Internacional de Ciencias Humanas. Volumen 4, Número 2. © Global Knowledge Academics. Todos los derechos reservados. Permisos: [soporte@gkacademics.com](mailto:soporte@gkacademics.com) Republicado de Revista Internacional de Humanidades 4(2), 2015, pp. 293-303.

- Presentado en 17-19 julio de 2015- XIII Congreso Internacional sobre Nuevas Tendencias en Humanidades. University British Columbia Vancouver, Canadá.
- VII Encuentro Internacional de Investigadores en Información como bien público. Organizado por el Departamento de Periodismo III, de la Universidad Complutense de Madrid, en la Facultad de Ciencias de la Información. Días 8, 9 y 10 de octubre de 2014.

DA SILVA, A.L.V. (2015). A análise semiótica e discursivo dos filmes: "Deus e o diabo na terra do Sol" e "O dragão da maldade contra Santo Guerreiro", de Glauber Rocha. Publicado en *Revista Internacional de Cultura Visual*, continuación de Revista Internacional de la Imagen (ISSN: 2386-8554), Vol. 3, Núm. 2.

- Presentado el 29-30 de Octubre de 2015. VI Congreso Internacional de Imagen y Comunicación, "La materialidad de los medios: Hacia economías críticas de los *nuevos medios de comunicación*". Clark Kerr Conference Centre. University of California at Berkeley, California, EUA. 16-17 junio 2016 - XXI Seminario Académico de la APEC (Asociación de Investigadores y Estudiantes Brasileños en Cataluña).

