

Ana Daniela de Souza Gillone  
Universidade de São Paulo  
Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo

## Lo popular y el realismo en el cine brasileño (las mediaciones de la película Os Inquilinos)

Representations of popular culture and realism in Brazilian cinema  
(mediations in the film Os Inquilinos)

### Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre la influencia de lo popular en la formación de las políticas y de las estéticas en el cine brasileiro contemporáneo. Para ello, se analizan ciertas nociones políticas y sociales producidas o retomadas por el cine para construir representaciones de las clases populares. De este modo, se busca entender a tales representaciones en el marco de retóricas que subsidian estéticas actualmente en curso. Este es el caso del realismo, que puede ser visto como un universo ficcional capaz de explorar lo popular de manera que permita una concientización sobre el contexto político social. Se considera, así, que el "retorno" del realismo debe ser discutido en el marco de las estéticas que están siendo propuestas, dado que, cada vez más, el cine brasileño incluye imágenes y sonidos "documentales" en encuadres ficcionales. Tales condiciones están presentes en la película Os inquilinos (Bianchi, 2009), cuyo análisis se aborda en este texto.

### Abstract

*This paper proposes a reflection on the influence of popular [culture] in the formation of politics and aesthetics in contemporary [Brazilian] cinema. In order to do this, political and social notions, produced or reproduced by cinema for the representation of popular classes, are analyzed. In doing so, we intend to understand them as part of a rhetoric that supports aesthetics currently underway. This is the case of realism that can be seen as a fictional universe able to explore popular culture as it allows engagement in a social and political context. Thus it is considered that the "return" of realism needs to be discussed in relation to the aesthetics proposed, given that Brazilian cinema increasingly includes "documentary" images and sounds in fictional frameworks. Such mediations are present in the film Os Inquilinos (Bianchi, 2009), analyzed in this text.*

### Palabras clave

Cine brasileño  
Realismo en cine  
Cultura popular

### Key words

Brazilian cinema  
Realism in film  
Popular cultura

1. Lo popular en el Cinema Novo fue definido como arte y cultura en el campo político, envuelto con ideas socialistas, para defender los intereses de los excluidos. El movimiento creía en la cultura popular como vehículo para la educación política y social de las clases populares. Muchos de los cineastas de los años sesenta, como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues y Leon Hirszman, pasaron por el CPC (Centro Popular de Cultura). El CPC orientaba a los cineastas militantes en el ejercicio de un arte que provocase la conscientización. De esta forma, el cine estaría a servicio de una transformación social. La idea principal de esta propuesta era establecer un diálogo con el pueblo y, así, descubrir los recursos que propiciarían esa comunicación.

2. Lo nacional-popular es mencionado por Ismail Xavier (1989) como una traducción de un ideario progresista adecuada al momento en que se encontraron o se supusieron las representaciones de las clases populares. La concepción del nacional se-

### Introducción

*Lo popular* y los modos en los cuales este concepto influyó e influye en la formación de la política y de las estéticas en el proceso histórico del cine brasileño son referencias obligatorias para entender cualquier producción contemporánea. En diferentes ciclos y movimientos del cine, lo popular aparece representado entre el pensamiento conservador y el revolucionario. Los estilos que se definían por la defensa conservadora de la valorización del carácter nacional, aliada a los modos de representación de lo popular, pueden ser vistos en el romanticismo de Humberto Mauro, pasando por el ciclo *musicarnavalesco* de la Cinédia, las películas ideológicas de cuño político-educativo del INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) y las producciones burguesas de la Vera Cruz.

La valorización de lo popular en su aspecto social y político, en un contexto ideológico contrario al conservadurismo, ya está presente en el lenguaje de vanguardia de Mario Peixoto y en las películas del *Cinema Novo*<sup>1</sup>, en gran parte producidas a partir del ideario de lo *nacional-popular*<sup>2</sup> durante las décadas de los cincuenta y sesenta, que estimulaba un arte capaz de provocar una toma de conciencia. Por otro lado, las chanchadas que se “ríen” críticamente del propio cine brasileño, que pretendía llegar a los moldes hollywoodenses de producción, provocaron una crítica, principalmente con respecto a las diferencias sociales. De manera aún más corrosiva, esa resistencia aparece en el *Cinema Marginal*, en una perspectiva más autoral que se desarrolla entre el juego de la apropiación de la parodia y la incorporación de los clichés de la cultura de masas. En las producciones de la década de 1980 y, principalmente, en las películas que surgen a partir de la recomposición<sup>3</sup> del cine brasileño, a mediados de los años noventa, las imágenes de las clases populares retoman su fuerza y comienzan a experimentar nuevas estéticas.

Este es el caso de la película *Os Inquilinos*, de Sergio Bianchi (2009), que relaciona supuestos acontecimientos reales en un encuadre ficcional. La perspectiva política y social de la narrativa involucra también a las manifestaciones ocurridas en el mes de mayo de 2006, en la ciudad de São Paulo, sitiada por los ataques de la organización conocida como *Primero Comando da Capital*, el PCC —facción formada por criminales que viven dentro y fuera del sistema carcelario y que coordinan el crimen organizado en la metrópoli—. El poder de los disparos del crimen organizado en los atentados fue explorado con sonido realista de noticieros e imágenes de ómnibus incendiados, entre otros planos producidos con la presencia de los actores. Tales encuadres muestran la periferia, *locus* de los puntos de distribución de drogas de los traficantes que forman parte de la facción, en imágenes “documentales” y “realistas” con la intención de tornar visible lo cotidiano de la población que convive directamente con la criminalidad.

Es importante aclarar que en este análisis no se pretende hacer una desconstrucción de la población representada en la película, considerada como clase popular.<sup>4</sup> En este sentido, la propuesta del trabajo permite traspasar la limitación de un estudio analítico que comprobaría categorías y conceptos teóricos sobre las representaciones analizadas; desde este punto de vista, se considera más fructífero el análisis sobre las conceptualizaciones que la película realiza sobre lo popular. Sin embargo, la condición de suprimir un análisis que se cierre en la observación o desconstrucción del pueblo o de lo popular en tanto representación no implica ignorancia respecto de la importancia de su caracterización en la mencionada trayectoria del cine y en las teorías sociales.

Siguiendo una recapitulación histórica, se encuentran los conceptos de *pueblo* y *popular* elaborados por el movimiento romántico y por la Ilustración. La elaboración del concepto de pueblo fue identificada antes de la Ilustración, cuando se estableció en Europa el ideal de la política republicana. En consonancia con la división social entendida como división política, existió una diferenciación romana entre “pueblo” y “plebe”. Tomando esas distinciones, Marilena Chauí (1996) reconoció ejemplos sobre sus divergencias en el Brasil para pensar lo popular. A partir del interrogante ¿qué es y qué no es lo popular?, Chauí profundizó sobre la cuestión que designaría a una parte de la población como pueblo, entendiendo que, para operar tal caracterización, tendría que saber qué criterios se lanzarían para la definición de lo popular. En otras

palabras, la complejidad en la conceptualización de *lo popular* reside en el establecimiento de un constructo intelectual desarrollado a partir de las observaciones de pueblo y de clases populares en la realidad.

Las conceptualizaciones de pueblo y de clases populares fueron más discutidas en Brasil durante las décadas de los cincuenta y los sesenta. En este trazado, vale observar el examen de Nelson Werneck Sodré (1962), que pensó al pueblo como clases, camadas y grupos sociales empeñados en la solución objetiva de las tareas del desarrollo progresista y revolucionario de las áreas en las que viven.<sup>5</sup> El pueblo asociado a la política articularía el ideario populista, que define la existencia de la población en el sentido de lo nacional. El pueblo, lo popular, definirían así las vías para un nacionalismo que rompiera con las condiciones de subdesarrollo y de dependencia.

Conceptos como estos fueron la base para el desarrollo de lo nacional popular, que influyó en la concepción del *Cinema Novo*. Así, lo nacional popular en las películas de los *cinemanovistas* definió el contorno de las representaciones de las clases populares como propuesta para desafiar los patrones convencionales de producción del cine. Estas referencias, fundamentales para los estudios sobre lo popular en el cine anterior, se tornan limitadas para pensarlo en el cine contemporáneo, ya que este último solicita una visión menos didáctica en los discursos que postulan una visión política a través de las representaciones del pueblo.

En este análisis, entendemos a las “clases populares” y al “pueblo” como constructos, jamás como datos concretos de la realidad. Proponemos pensar sobre las representaciones de lo popular que definen concepciones del mundo construidas en las películas que presentan un contenido social no limitado al contexto más general de las representaciones. Lo que propone el entendimiento es que ellas no son tomadas como representaciones reveladas, sino construidas. Sin embargo, no se trata de una desconstrucción del abordaje de lo popular que lo presentaría como falso o ingenuo; así, se emprende un análisis que permite ultrapasarse la condición de observar lo popular como constructo y pensarlo en su condición de procedimiento, en tanto que aquello que da cuenta de la posibilidad empírica de aprehensión de la realidad es una estrategia legitimadora del cine.

Estas representaciones son analizadas como retóricas que subsidian estéticas en curso actualmente. Tal es el caso del realismo, que puede ser visto como un universo ficcional capaz de explorar lo popular de manera que permita una concientización sobre el contexto político social. Se considera, así, que el realismo de la película *Os Inquilinos* debe ser discutido con sus características y con elementos propios de las estéticas que están siendo experimentadas. Por lo tanto, las imágenes de archivo, así como las imágenes consideradas formalistas y realistas, tienen un papel preponderante en esta narrativa que explora acontecimientos reales. Al analizar la película, contextualizaremos los abordajes del realismo, pasando por el neorealismo y el realismo crítico de Siegfried Kracauer (1997); además, pensaremos la relación entre realismo y montaje, y la propia política de las imágenes.

#### Las imágenes entre la fábula y la perspectiva realista

Los primeros planos de la película *Os Inquilinos* exploran la geografía de la periferia de una gran ciudad<sup>6</sup>, según se presenta en los créditos iniciales. Con apenas cuatro planos fijos de la periferia, dos encuadres de la región de la favela y dos más sobre las casas populares en el horario del crepúsculo, el espectador entiende que estas imágenes definirían el espacio a ser ocupado por la historia. Surge, entonces, el primer *travelling* que pronostica el vigor social de un barrio popular, con personas conversando y niños jugando a la noche en la calle. Este *travelling* se define por la condición moral de reunir situaciones dispersas que, juntas, tornan visible la realidad cotidiana de la población que convive directamente con la criminalidad. El movimiento de la cámara que documentaría las escenas de calle finaliza con el *close-up* a la ventana, acompañado con el sonido de una pelea de parejas que viene del interior de la casa, lo que anuncia la tensión de la historia por venir. Ya en la sala de la casa, un *close-up* al televisor muestra que el sonido

ría construida en conformidad con los imperativos de la lucha anticolonialista y de las luchas locales contra la explotación del trabajo.

3. “Retomada” es la referencia creada para situar el momento de recomposición del cine brasileño a partir de 1993, período de interrupción de la actividad cinematográfica con el cierre de Embrafilme, ocasionado por el mandato de dos años del expresidente Collor de Mello (Nagib, 2002: 13).

4. La categoría marxista “clases populares” designa a una población con diversas inserciones en el mundo del trabajo: los desempleados, los subempleados, los trabajadores domésticos, entre otros. La distinción de clases y la representación de la sociedad como un colectivo de individuos libres e iguales son definiciones que aludirían a un orden político y social constituido en el capitalismo y en el pensamiento de la Ilustración. La noción de clase propuesta por el marxismo surgió como resultante de los conflictos de separación

entre capital y trabajo, y fue pensada por diversos autores.

5. Esas tareas progresistas que involucraban a las poblaciones en el desarrollo nacional definieron su argumentación sobre lo que es pueblo, entendido en tanto conjunto que comprende diversas actividades en el campo y en la urbanidad ejercidas por los semiproletariados y proletariados; esto incluía también a la pequeña, media y alta burguesía, quienes confundían sus intereses con el interés nacional, al cual dedican sus luchas (Sodre, 1962: 22-37).

6. La referencia de la capital paulistana se da por los datos inmediatos, tales como los nombres de los omnibus en ambientes naturales y las noticias en la TV.

7. En este análisis, transponemos la idea de pormenores definida por George Lukács (1969: 84- Tráducción propia) para pensar la función de los planos que hacen resaltar, "de manera sensible, la esencia de las cosas", lo que los diferencia de los planos

de la discusión entre hombre y mujer ocurre en la novela que se transmite en la pantalla. La cámara retrocede y cierto *ethos* de las clases populares se revela por sus intereses en novelas y en programas televisivos de denuncias que se muestran más adelante. En este inicio de la película, ya tenemos un régimen de *imagéité*, que Jacques Rancière (2012) identificó como un régimen de relaciones entre elementos y funciones.

Luego de este análisis acerca de los dispositivos, las imágenes, los sonidos, y los contrastes entre los planos estáticos y en movimiento y sus funciones, identificamos la centralidad de las imágenes de TV sobre las clases populares. En la secuencia que muestra el interior de la sala, la televisión ocupa el espacio principal de la casa, próximo a la mesa en la que se reúne la familia: el padre y marido, llamado Valter (que tiene un empleo informal en que transporta cajas y está terminando el colegio en una escuela pública con vistas a oportunidades de trabajo), la madre Lara (ama de casa que cuida de sus hijos) y dos niños (una chica y un chico). Las noticias de la TV son acompañadas por Lara, que insiste en comentarlas al marido. El espectador acompaña, entonces, al programa de periodismo policial, extremadamente popular, que informa, con imágenes y sonidos documentales, el llanto de una madre al reconocer a la hija abusada y muerta en una represa al lado de la favela, localizada a pocas manzanas de la casa de Valter. Esta imagen dedicada al testimonio provoca otras percepciones, más allá de lo que presenta de inmediato. No tenemos sólo la percepción del cuerpo de una niña muerta y de una madre desconsolada; tenemos también la conciencia de lo que no se muestra: otras niñas abusadas y otras madres lamentándose. A eso, se suma el sentimiento de amenaza que lleva al telespectador a pensar que el próximo podría ser su hijo. Este es el sentimiento de Lara, intensificado por la localización del acontecimiento. Con estos datos, la noticia sitúa al espectador de la película en el espacio explorado en la narrativa y en los discursos que interesan a este segmento de la población, además de presentar imágenes documentales vinculadas al contexto social construido en la ficción.

Las imágenes del programa de TV y los planos de la película nos hacen percibir lo que Rancière (2012) definió en su distinción entre las imágenes televisivas y cinematográficas, que encerraría únicamente la cuestión de la performance: las imágenes que la televisión nos propone son una "performance de memoria", pero las imágenes de la película no remiten a "nada más allá de ellas mismas".

Eso no quiere decir que sean, como se dice comúnmente, intransitivas. Significa que la alteridad entra en la propia composición de las imágenes, pero también que esa alteridad depende de otra cosa, no de las propiedades materiales del medio cinematográfico. (Rancière, 2012:11)

Las noticias de TV, expuestas con imágenes y sonidos de archivo, confirman esta "performance de memoria" y, por otro lado, se presentan como datos inmediatos que se formalizarían en planos definidos como "pormenores" en la perspectiva de la película. Al mismo tiempo que las imágenes televisivas median los acontecimientos en la historia de la película, éstas definen la conciencia de lo inmediato, lo cual concientizaría al espectador sobre el período construido en la narrativa. De esta forma, se establecen relaciones entre la memoria, lo inmediato y las mediaciones en la película. Este plano de la noticia mediaría, a la vez, el *suspense* encerrado en los planos siguientes, en los que se muestra a la pareja sorprendida con el barullo que anuncia la llegada de inquilinos a la casa vecina. Valter fue informado por su vecino, el Sr. Dimas, de que su exmujer había alquilado unos dormitorios porque él no quería vender la casa. En la escena de la llegada de los tres chicos inquilinos, de pronto observamos que la rutina de Valter, de su familia y de su vecino se volverá más tensa.

La primera impresión de Valter sobre los nuevos vecinos es que son tipos "sin carácter". Esto se confirma en la manera en que uno de ellos interactúa exponiendo el físico para hacerse notar por su mujer. En una secuencia que se construye entre plano y contraplano de su mujer en la cocina observando a los nuevos inquilinos a través de la ventana que da a la casa del vecino, Valter percibe la presencia de uno de los jóvenes del lado de afuera y la insistencia de la mujer en observarlo desde adentro. El hecho de que ella permanezca en la ventana incita su imaginación. En este momento, tenemos la construcción de un plano que se constituye como forma del

pensamiento del protagonista. Por medio del montaje, las “imágenes-pensamiento” muestran a la mujer sonriendo en la ventana y al inquilino exponiéndose para coquetear con ella, y se revelan situaciones bajo la forma de misterio. Las imágenes que provienen del pensamiento de Valter le indicarían al espectador que algo puede acontecer más allá del imaginario de este personaje. De este modo, las visiones huidizas de Lara sonriendo al inquilino provocan en el espectador la misma duda (el coqueteo) que está en el pensamiento de Valter.

Por detrás del montaje de las “imágenes-pensamiento” de la mujer sonriente, tenemos la imagen de Lara, quien simplemente observa al inquilino. Asimismo, percibimos otras suposiciones que se manifiestan: por detrás de la relación estable de la familia, se presenta el conflicto matrimonial provocado por la presencia de un inquilino; por detrás de la vecindad pacífica, se vislumbra la oposición entre propietarios e inquilinos. En este plano con imágenes superpuestas, se preanuncia la amenaza de la disolución de lo que era familiar; esto desencadenaría comportamientos que serán revelados a medida que se desenrollen los conflictos.

El contraste entre las “imágenes-pensamiento” y las secuencias con imágenes y sonidos de archivo, planos realistas y formalistas, tensiona la relación entre lo que es simbólico y lo que es dialéctico en la película. Esto nos invita a pensar de qué manera se ajustarían las imágenes superpuestas por el montaje, que cuenta con la potencia fabuladora de Valter, en la construcción de una crítica a las violencias exploradas en la película. La relación entre lo fantástico de las “imágenes-pensamiento” y las evidencias concretas de los datos inmediatos provistos por las imágenes y sonidos de archivo de los reportajes, o por las mediaciones de los *travellings* y de los planos fijos, aproxima esta ficción al cine realista de Siegfried Kracauer (1997). Este defensor del realismo postuló un cine de experimentación que recupera las experiencias de vanguardia: según su propuesta, el montaje ritmado y los procesos inconscientes son formas a servicio de la exposición de los aspectos de la realidad.

Al defender la experimentación como elemento constitutivo del realismo, este autor unió realismo y formalismo; a esta convergencia inesperada se debe la necesidad de encuentro en la “forma” para poder exponer la realidad física a través de la película. El objetivo final no era un mero registro, sino la aplicación de una sintomatología que tornase al “documento” fílmico en un elemento poderoso, capaz de intervenir en lo cotidiano. La experimentación y, consecuentemente, el formalismo, serían necesarios, teniendo en cuenta la fragmentación de la realidad y del propio hombre. El síntoma sirve justamente para revelar aquello que no se ve de inmediato, lo que está en la forma en cuanto estructura de la representación del acontecimiento. Kracauer (1997) privilegiaba las relaciones mediadas y sus “escenas de calle”, que posibilitarían la presencia de lo fortuito y, de esta manera, ofrecerían un escape respecto de las determinaciones. La mediación sería posible a través de una perspectiva histórica y política por parte del director de la película. *Os Inquilinos*, a la vez, parece recurrir a la experimentación del realismo crítico defendido por Kracauer (1997), que uniría los planos formalistas y realistas, lo simbólico y lo dialéctico, ritmados a través del montaje.

### Las imágenes entre el montaje dialéctico y simbólico

El montaje dialéctico, postulado en un realismo crítico, lleva al espectador a la percepción de un “mundo por detrás del otro”: en cuanto el sonido documental transmitido por la televisión anuncia los ataques del PCC, tenemos una población que se ocupa de ver programas televisivos de denuncia; sin embargo, también poseemos el conocimiento del contexto político y social explorado en la narrativa. Ya lo simbólico puede revelar aquello que no se ve en lo inmediato, lo que está en la forma en cuanto estructura de la representación del acontecimiento. Al principio, el montaje simbólico reuniría elementos que no se relacionan unos con los otros.

Pero los reúne según una lógica inversa. Entre los elementos extraños, se dedica a establecer una familiaridad, una analogía ocasional, apuntando a una relación más fundamental de copertenencia, un mundo común en que los heterogéneos son capturados en el mismo tejido esencial, y sin embargo, siempre sujetos a reunirse según la fraternidad de una nueva metáfora. Si la manera dialéctica objetiva por el choque con lo diferente, el

que “apenas pertenecen al presente y no tienen cualquier consecuencia, hacen solamente una breve aparición y no son, por así decir, más que instantáneas fotográficas”.

secreto de una orden heterogénea, la manera simbolista reúne elementos bajo la forma de misterio. (Rancière, 2012: 67)

Al surgir la imagen de Lara sonriente mirando al inquilino, reconocemos el pensamiento de Valter, que tiende al trastorno de repetición. Una vez generado el trauma, irrumpe su imaginación compulsiva. Las preocupaciones con la nueva vecindad barullenta y las noches mal dormidas de este personaje se despuntan en sueños y pensamientos que formulan en imágenes las percepciones de los inquilinos como amenaza. Valter desconfía de que los jóvenes sean oriundos de la *favela* que está cerca de la casa y que tengan relación con la criminalidad. Sus impresiones son confirmadas con la revelación de cuán peligrosos son estos personajes, capaces de morder profundamente la pierna del vecino por haber presenciado algo comprometedor. El misterio despierta en una alusión a la pedofilia y al involucramiento de los inquilinos en crímenes, simbólicamente reiterada en planos inconexos que se formalizan como “imágenes-pensamiento”, sin indicarnos cómo deberían ser relacionadas.

En poco menos de un cuarto de la película, es posible percibir la repetición de los planos de las noticias en la TV, de los trayectos y de los pensamientos de Valter, que se tensionan entre lo simbólico y lo dialéctico en el montaje de la película. Los *travellings*, acompañados por la misma música de apertura de la película, muestran la rutina de los trabajadores que salen de sus casas por las mañanas y retornan por la noche. La reiteración sucesiva de esos elementos (del sonido y de los planos) aparece como crítica y denuncia de la vida cotidiana alienada. Estas secuencias externas remiten a la tradición neorrealista que propone rodajes al aire libre para “desobedecer” a un régimen de representación que se vuelve a los problemas sentimentales burgueses. El neorrealismo se estableció como cine de actuación política que objetiva una reducción por la aprehensión estética. Este cine, que se opone a la realidad fabricada y privilegia lo popular en los espacios abiertos, recurre a lo fortuito y a lo que escapa de determinaciones para provocar la percepción crítica en el proceso de producción fílmica, además de otras percepciones.

El neorrealismo es el nombre de una batalla, de un frente”, de un encuentro: aquél que los actores de esa “ética de la estética” condujeron contra los actores de una “estética” (aparentemente) sin ética, de una práctica artística que fingiéndose autónoma de las cosas del mundo, es funcional a su conservación puesto que el “espectáculo” que “distrae” de las penas que él genera. (Michie, 1982: 32. Traducción propia)

Consideramos importante recordar que la evocación del neorrealismo en el *Cinema Novo* incluyó a lo popular como una manifestación legitimadora de imágenes del pueblo centrada en una retórica que objetivaba la representación de la miseria como medio para contraponerse a las imágenes propagandistas de progreso y modernización que caracterizaban a las producciones de la Vera Cruz. Las críticas de los *cinemanovistas* eran dirigidas a valores y comportamientos, tales como la moral y las creencias recurrentes del mesianismo religioso, y también a la pasividad política, que conformaba las estructuras ideológicas dominantes en los sectores populares. Así, la politización fue vista como la puerta abierta para deconstruir viejos patrones conservadores con la intención de provocar en el público la necesidad de involucrarse en una causa revolucionaria.

En la película *Os Inquilinos*, Sergio Bianchi rescata parte de esta militancia asumida contra los patrones morales y comportamientos de la sociedad. En esa búsqueda, el director encuentra referencias al neorrealismo, al experimentalismo y al realismo crítico para dar forma a la retórica que develaría las condiciones políticas y sociales imperantes en la periferia de una gran ciudad. Con este objetivo, estableció premisas técnicas y estéticas para explicitar las contradicciones políticas y sociales de una población que convive directamente con la criminalidad.

Así, su película se formalizó entre la dialéctica de las mediaciones del realismo crítico y el simbolismo de las experiencias de la vanguardia, lo que resultó en una estética al servicio de una retórica que va más allá de la revelación de una realidad a denunciar. La estética surge como estrategia política que busca contraponerse a las imágenes conservadoras que pretenden tor-

nar invisibles o transitorias las imágenes de la marginalidad en el cine. Así, las imágenes de *Os Inquilinos* evidencian las relaciones entre la población que vive en barrios populares y el crimen organizado. La visibilidad dada a esta organización criminal nos lleva a pensar a esta película como un diálogo con el pensamiento de Kracauer (1997) sobre la importancia del cine para facilitar la introducción de temas que llevan al espectador a reflexionar sobre la realidad social.

El cine de Bianchi<sup>8</sup> es conocido por su crítica aguda a la violencia, la exclusión social y los derechos humanos, entre otros temas originados en las contradicciones sociales de la realidad brasileña. La propuesta de sus películas es “desenmascarar” los sistemas y mecanismos que comandan las más diversas prácticas sociales. En sus largometrajes *A causa secreta* (1994), *Cronicamente Inviável* (2000) y, principalmente, en *Quanto Vale ou é por Quilo?* (2005), el director critica explícitamente los procesos que llevan a la mercantilización de la ayuda humanitaria de las ONG y asociaciones filantrópicas. Los modos de vida de las clases media y alta, así como la falta de ética relacionada con los discursos de los medios que exploran la marginalización en Brasil, son rechazados. La intención de estas producciones es concientizar al espectador sobre lo que no es aparente en esas estructuras y llevarlo a la reflexión sobre su propia condición en este proceso de emulación.

En *Os Inquilinos* (2009), Bianchi recurre a un lenguaje más sutil para exponer los problemas sociales que envuelven directamente a la población situada en la periferia de São Paulo. En esta película, el director utiliza el juego retórico de disenso a las violencias simbólica y sistémica reproducidas en el Brasil, que están en la perspectiva de la película. De este modo, la crítica se torna más implícita porque se produce a partir de las percepciones del protagonista Valter. Al construir un personaje con un amplio espacio para expresar su propio imaginario, Bianchi provoca la imaginación de su espectador y afirma su postura de director que dejaría de conducir una historia con cuestiones afirmativas. En este juego, ciertas violencias se tornan visibles por los datos inmediatos en la película: los noticieros de TV anuncian estupro y muerte de niños en un barrio popular y la inminencia del crimen organizado por la ciudad, entre otras situaciones que acompañan al personaje. Así, la tensión y sensación de tragedia toman forma entre la lucidez y elucubración de Valter, además de impulsar informaciones de acontecimientos reales en imágenes y sonidos documentales que definirían la concientización del contexto social explorado en la narrativa.

En este contexto formal, las imágenes de archivo expresarían lo real y lo concreto, lo inmediatamente dado, el mundo visible y palpable. Esas imágenes, pensadas en cuanto planos constituidos como pormenores, que a su vez serían los planos estructurantes de las mediaciones dialécticas en la perspectiva realista de la película —en que lo concreto es el proceso y no los datos de percepción directa—, definirían el orden y la interrelación entre los fenómenos. Las imágenes determinarían, también, las manifestaciones particulares, los acontecimientos sociales construidos en la narrativa que recurre al realismo estético. Además, refuerzan la perspectiva dialéctica, postulada en un realismo con inspiración marxista<sup>9</sup> o en un realismo crítico, según el cual es necesario conocer la realidad; esto implica la percepción de la existencia objetiva del mundo externo.

Esta visión de la realidad en perspectiva, por la cual se media una conciencia, define en el realismo un desplazamiento de la precisión de la veracidad en los mínimos detalles de la representación. El realismo se constituye más por el significado producido que por la naturalidad de sus medios.<sup>10</sup> Esta propuesta se opone al realismo ingenuo o al naturalismo, que proponen una realidad como inmediata, una representación fiel al hecho inmediato. Esta es la base para entender cualquier materialismo y realismo crítico. Resumiendo, pues, diríamos que “todo realismo presupone una postura materialista” que se arrima a la existencia de una realidad concebida como totalidad objetiva, por la cual la relación con el hombre es de “conciencia-ser”, y que se agrega a todo tipo de dimensiones propias de la exterioridad y de la interioridad del hombre.

La expresión materialista del realismo de Kracauer (1997) reconoce esa interioridad del hombre a través de los procesos inconscientes que estarían al servicio de una conciencia que podemos

8. La filmografía de Sergio Bianchi se compone de cuatro cortos, un medio y siete largometrajes producidos al largo de los últimos cuarenta años. Entre sus cortos se destacan *Maldita Coincidência* (1979), que presenta una evaluación de la gente que vivió durante la dictadura militar y se encuentra en un período de crisis de las utopías, y *Mato Eles* (1982), que surge en un momento de radicalización del discurso político y propone una denuncia al exterminio del indio, a la deforestación y a la connivencia del Estado con toda esta situación. En su primer largometraje, *Romance* (1988), el tema es la crisis existencial del intelectual de izquierda ante la imposibilidad de sus proyectos políticos. En *A Causa Secreta* (1994), se plantea como temática una radicalización de los disensos respecto a las retóricas normativas. La crítica a las diversas prácticas sociales se torna más aguda en *Cronicamente*

- Inviável (2000) y en Quanto Vale ou é por Quilo? (2005).
9. La representación mediada por una conciencia, postulada en un realismo crítico, fue defendida por el ruso Vsevolod Pudovkin y por el húngaro Bela Balázs. Luego, fue retomada, en las décadas de los años treinta y cuarenta, por los italianos Umberto Barbaro y Guido Aristarco.
10. Sobre esos tópicos, Xavier (2005: 55-57) aclara que, en el caso del naturalismo, es considerado real y concreto el dato inmediato, el mundo visible y palpable. Ya en el realismo es real y concreto el proceso, no dado a la percepción directa, que define el orden y la interrelación entre los fenómenos.
- identificar en *Os Inquilinos*. Mientras esta película experimenta el surrealismo, se resignifica el realismo que defiende una visión de la realidad en perspectiva, es decir, la representación mediada por la “conciencia-ser”.
- El realismo y lo popular en esta película se definen en una estructura general que tiene una realidad expresiva organizada en las relaciones espacio-temporales. Estas últimas, por medio del montaje, hacen visible la realidad de la población que convive con el crimen organizado. Las imágenes que remiten a un imaginario subjetivo (las imágenes-pensamiento) y las imágenes que se refieren a lo concreto (las imágenes de archivo) conducirían a una conciencia que resignifica, fundamentalmente, la influencia del PCC en la organización estructural de las *favelas* y de los barrios de la periferia de São Paulo. Así, la película explora la “conciencia” a través de los precedentes tangenciales al crimen organizado, tal como el homicidio del Sr. Dimas por parte de los inquilinos. Por otro lado, enfatiza el poder colectivo de esta facción en las conversaciones finales entre Iara y sus vecinas, lo cual jugaría con esta conciencia. En este diálogo, una de las vecinas comenta que los inquilinos que asesinaron al propietario probablemente no pertenecían al “partido” —así es llamada la facción por sus simpatizantes y miembros—. Esta convicción expresada por la vecina también es compartida por gran parte de la población del barrio al considerar al PCC como una organización seria e incapaz de cometer actos de violencia contra los propios moradores.
- Los últimos planos confirman la representatividad de la organización criminal con su poder e influencia sobre la población en representaciones que tornan inteligible la conciencia por el periplo que se estructura en la película. Al final de la historia, se revela que el líder de los inquilinos forma parte de la organización criminal y está impune por el asesinato del Sr Dimas. Este personaje aparece acompañado de hombres armados en un carro ilustrado con la frase “alimento para el pueblo” [traducción propia]. Así, entendemos que el inquilino retorna a la casa vecina de Valter, de modo que volvemos a la situación inicial que detonó los acontecimientos. Si la película no finalizase, se reproducirían otras historias y podríamos continuar analizando la relación tensa de Valter con el inquilino involucrado en el crimen organizado.
- El periplo en la película se construye a través del montaje entre los planos que exploran la dialéctica de las relaciones mediadas (los acontecimientos reales de la historia de Valter) y el simbolismo incluido en este abordaje. En conclusión, lo simbólico se funde con lo dialéctico y todo está mediado en esta película. La política de la repetición (de la banda sonora, de los planos con imágenes y sonidos de archivo, de las “imágenes-pensamiento” y de los *travellings*) vendría a concientizar sobre la reproducción de situaciones que se mantenían: los trayectos de Valter entre el trabajo, la escuela y la eterna angustia de tener que relacionarse con un vecino sospechoso. La rutina de la mujer que ve TV y cuida de la casa y de los hijos, entre otras secuencias, también es reiterada.
- A través de la repetición de los planos que se estructuran fundidos entre lo simbólico y lo dialéctico, la película consigue relacionar las cuestiones políticas y sociales con las formas de representaciones de lo popular. Con esta dinámica de reiteración, lo popular en la película se define como procedimiento para una conciencia de la repetición de la vida que se aliena a las condiciones impuestas. Así, la manera por la cual dicha realidad fue pensada y construida por el director es lo que define la condición de acontecimiento de lo popular.
- La reiteración alude al sistema que mantiene a una población que vive en una periferia vigorosa y disfruta de las calles mientras convive con la criminalidad. Por lo tanto, entendemos que la ilusión sobre el abordaje de lo popular es parte del juego lúdico cinematográfico y que jugar sería remitir una forma o contenido al imaginario, ese espacio en el que se entrecruzan aspectos mucho más complejos que la simple ilustración de lo popular o su desmitificación. La condición de acontecimiento de lo popular en esta película no se reduce a la observación o deconstrucción de sus representaciones; de esta forma, se habilita la posibilidad de profundizar sobre lo que provoca, los impases que enfrenta y, también, la manera en que se sitúa en la historia del cine y del país.

## BIBLIOGRAFÍA

CHAUÍ, M. (1996). *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense.

FABRIS, M. (1996). *O Neo-realismo cinematográfico italiano / Uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Fapesp.

KRACAUER, S. (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. Estados Unidos: Princeton University Press.

\_\_\_\_\_ (2009). *Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify.

LUKÁCS, G. (1969). *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editôra.

MICHIE, L. (1982). *Il realismo cinematografico italiano, Mostra di cine del Mediterraneo*. Valencia: n.p.

NAGIB, L. (2002). *O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.

RANCIÈRE, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.

SODRÉ, N. W. (1962). *O que é povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

XAVIER, I. (1989). *Alegorias do desengano: a resposta do Cinema Novo à modernização conservadora*. Tese de Livre-docência, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

\_\_\_\_\_ 2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

## FILMOGRAFÍA

*A causa secreta* (1994). Sérgio Bianchi.

*Cronicamente Inviável* (2000). Sérgio Bianchi.

*Os Inquilinos* (2009). Sergio Bianchi.

*Quanto Vale ou é por Quilo?* (2005). Sérgio Bianchi.

## Ana Daniela de Souza Gillone

Es posdoctoranda del Departamento de Comunicações e Artes de la ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes–Universidade de São Paulo) con un proyecto sobre el cine brasileño auspiciado por la FAPESP, Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo. Sus últimos trabajos se vuelcan hacia el cine latinoamericano.

Contacto: danielagillone@gmail.com