**Narrativas contrahegemónicas en el cine**: prácticas y luchas de transgresión en el cine independiente del nordeste de Brasil

Francisco Alves de Oliveira Júnior

Universidade Federal do Ceará (Brasil)

Correo eletrônico: oliveirajunior.contato@gmail.com

Doctorando en Sociología

Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

**Introducción**

En el año 2019, Brasil llegó al Festival de *Cannes[[1]](#footnote-1)* , en Francia, con la película *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, dos directores de cine del estado de Pernambuco, noreste de Brasil, y también la película *A Vida Invisível,* de Karim Ainouz, del estado de Ceará, noreste de Brasil. A pesar de las buenas noticias para el cine nacional en términos de internacionalización, el escenario de las políticas públicas para el audiovisual presentaba un panorama desalentador para los trabajadores de la cultura, donde no se producía casi nada concreto (Ikeda, 2021). Se da la circunstancia de que en ese mismo año estaba en marcha la política de gobierno de Jair Messias Bolsonaro en Brasil, que declararía la guerra al cine brasileño y adoptaría una serie de medidas para desmantelar las instituciones que fomentan el cine nacional. Al devolver el principal organismo vinculado al audiovisual a la Casa Civil, sacándolo del Ministerio de Cultura, extinguido por su gestión, el gobierno se acercó a la injerencia de la Agencia Nacional de Cine - ANCINE, al tiempo que propuso incluso el cambio de la sede central de ANCINE, ubicada en Río de Janeiro a Brasilia, donde está el centro de poder político del gobierno.

 El gobierno de Bolsonaro también propuso públicamente cambios en el sector audiovisual en la elección de los temas financiados por las políticas públicas audiovisuales, criticando, por ejemplo, la financiación de películas como *Bruna Surfistinha[[2]](#footnote-2)*, un drama de Marcus Baldini, y más tarde llegó a pedir la cancelación de los edictos de financiación pública para las películas con temas LGBTQIA+, o de una posición ideológicamente contraria a la del gobierno. Para la crítica y profesora de cine Ivonete Pinto (2021), el cine nacional pasó a ser visto como un bandido, lo que repercutió negativamente en las políticas públicas para el sector.

 El 29 de julio de 2021, la Cinemateca Brasileña, que ya estaba en crisis, ardió en llamas, un incendio que destruyó gran parte de la colección de la Cinemateca y con ella parte de la historia del cine brasileño. La Cinemateca Brasileña[[3]](#footnote-3), el Museo Nacional[[4]](#footnote-4) y la Amazonia en llamas representan en cierto modo un gobierno incendiario de la memoria, de las posibilidades de existencia, creativo e imaginativo de nuevos mundos, alternativas insurgentes contra una política deliberadamente neoliberal. El cine estaba en el centro de estas relaciones de poder, de forma ampliada, las imágenes eran centrales en el proceso político brasileño y en el establecimiento de proyectos de poder, de formas de ser y existir en Brasil.

 Todo este nuevo escenario y contexto ha agravado problemas que el audiovisual brasileño ya enfrentaba, como la ausencia de políticas públicas permanentes y la dificultad para financiar proyectos[[5]](#footnote-5). Pero más allá de esto, también ha intensificado el proceso de resistencia a través de la producción de directores de cine contemporáneo independiente, que, al pensar en su espacio-tiempo, se levantan contra el avance de las políticas que debilitan el sector artístico cultural en Brasil. La producción de películas en contextos y narrativas contrahegemónicas es el punto central de este trabajo, que parte de escenarios ejemplares del cine periférico (Brasil) en términos internacionales y según los criterios internos del territorio brasileño (Nordeste brasileño). ¿Qué carácter insurgente tienen las imágenes para ser movilizadas en este sentido por los grupos que se resisten a la dominación del campo de las imágenes?

 En este contexto, este trabajo presenta las primeras incursiones y reflexiones de una investigación en curso titulada *Narrativas contrahegemónicas en el cine: enseñar a transgredir con el cine independiente en Piauí[[6]](#footnote-6)* . En un primer momento, planteamientos teóricos del cine y la sociología, con la idea de contrahegemonía en el cine, cines periféricos y cine hegemónico. A continuación, el trabajo presenta la particularidad del nordeste de Brasil, especialmente el estado de Piauí. Y finalmente, los primeros resultados de la investigación apuntan a cuestiones relacionadas con el arte y su carácter político y emancipador, concluyendo con la presentación de lo que se denominó *cines-otros*.

La investigación en curso pretende llevarse a cabo de la siguiente manera: 1) Investigación bibliográfica con relevamiento de datos cuantitativos y cualitativos; luego concomitantemente: 2) investigación de campo y entrevistas; 3) análisis e interpretación de los datos; y 4) la construcción del texto. El presente artículo presenta algunos resultados de las investigaciones de la primera etapa, cuyo foco es la investigación bibliográfica, la investigación será sobre la temática de las prácticas culturales de los jóvenes vinculadas a los mundos de las artes, las contra narrativas, la hegemonía y las disputas de poder en el campo de la política de la imagen.

La selección de materiales para el análisis en la investigación se basará en las producciones de los grupos seleccionados y los soportes que se relacionan con ella. La noción de *corpus*, según Bauer (2015), proviene etimológicamente del latín y significa cuerpo, utilizándose para referirse, en las ciencias históricas, a una colección de textos. Aportando otra perspectiva, se comprueba el uso extendido de la noción de *corpus*, "Barthes al analizar textos, imágenes, música y otros materiales como significantes de la vida social, extiende la noción de corpus de un texto a cualquier otro material" (Bauer & Aarts, 2015, p.44).

Así, para construir el *corpus* teórico y pictórico *de* la investigación, se alían autores de la Sociología que ayudan a comprender algunas categorías importantes en este trabajo como campo, entre otras, con la producción de discursos de los sujetos de la investigación, a saber, la red de relaciones entre los cineastas pertenecientes a la red de cine independiente de Piauí, y con el material audiovisual, sin jerarquías entre texto bibliográfico y texto fílmico y pictórico.

**Narrativas contrahegemónicas en el cine**

 En el estado de Piauí, al noreste de Brasil, un grupo de jóvenes se reúne con algunas cámaras en la mano y la voluntad de producir un cortometraje, el escenario era una mansión abandonada de arquitectura colonial. En medio del proceso, los jóvenes comentaron lo cinematográfica que era aquella gran casa, con sus escaleras coloniales, sus grandes habitaciones y sus gigantescos ventanales. El gran terreno que aislaba la casa del centro contribuía a hacer aún más imponente el edificio, que pronto recordó a los vistos en las películas. Ninguno de los jóvenes del grupo vivía o frecuentaba lugares así a diario. El cine que conocían nunca narraba sus territorios cotidianos, no tenía su lengua ni su acento, la pantalla estaba formada por subtítulos, de modo que sin subtítulos, quedaba en el aire la impresión de que no era realmente *cine.* El grupo se organizó más tarde en un colectivo de producción independiente, pensando y grabando sus territorios, hablando desde ellos, sobre ellos y con ellos. Las imágenes, grabadas en la casa grande, se convirtieron después en material de investigación e imágenes de archivo para la película *Memórias de Quase Cinema[[7]](#footnote-7)* (en curso), del colectivo de cine independiente llamado *LabCine,* del noreste de Brasil.

 De las palabras elegidas para el título surge una pregunta: ¿Por qué *Quase Cinema*? ¿Qué es lo que separa al cine hegemónico de los cines periféricos? ¿Cómo se establecen estas distinciones dentro del ámbito artístico? ¿Cómo se articulan las luchas de poder y las disputas dentro de este campo e incluso el espacio para la transgresión? Al considerar casi el cine, el título revela la ausencia de elementos que conforman un verdadero cine, digno de los espacios de consagración y coronación de la industria cinematográfica. Consideramos dos elementos cruciales, siguiendo la perspectiva de Ivonete Pinto (2021), para la imagen conceptual de los cines periféricos o no hegemónicos: la territorialidad y la estética disruptiva y contranarrativa, en términos que se adoptan en este trabajo en lugar de posición geográfica y estilo, estética y narrativa, ampliando el alcance y la extensión de estas nociones como veremos.

El primer campo de investigación se establece en el ámbito de las investigaciones de la Sociología del Arte. Esta investigación, en un primer momento, se basó en los cruces entre la Sociología y el Cine, los caminos metodológicos de la apropiación sociológica de las imágenes, a partir de los aportes de la estética sociológica, parte de la tradición marxista en el arte, la producción de conocimiento en el campo de las imágenes, la teoría del cine y sus pensadores. En ese momento, el interés era el análisis fílmico, no de sus audiencias o autores, sino del producto de una red de relaciones. Se investigaron las narrativas contrahegemónicas en una película y la existencia de un cine que pretende oponerse al cine hegemónico.

 Se presenta, por tanto, el desarrollo de una investigación sobre la constitución de la red de relaciones interdependientes en el ámbito del cine "independiente" contemporáneo en el nordeste de Brasil y cómo estas relaciones articulan discursos de transgresión, disidencia y subversión en las artes, especialmente en el cine de Piauí, que desde los años 70 reúne de forma expresiva a grupos de cineastas armados con una cámara y movidos por una *guerrilla semántica en* torno a sus formas de existencia en el mundo -vinculadas directamente a las categorías conceptuales de *creatividad* y *resistencia*, formas de dominación y convenciones del lenguaje- en el ámbito de la imagen.

En el ámbito de las disputas por la imagen, son los colectivos de producción audiovisual independiente, formados en su mayoría por jóvenes, los que ocupan uno de los espacios en la centralidad de las tensiones y disputas del poder simbólico (Bourdieu, 2016) y de la política de la imagen (Beiguelman, 2021). Por lo tanto, en contraposición a las producciones hegemónicas, que ocupan una posición privilegiada en el mismo campo artístico. El cine, visto aquí como un espacio expandido de transgresión y *representación* (Menezes, 2014) en las acciones protagonizadas por los jóvenes de los colectivos de producción independiente, es el instrumento de insurgencia dentro y fuera de los campos de la estética, la política y en la praxis del cine. Algunas imágenes conceptuales ayudan a la comprensión del problema, asumiendo el supuesto de que al hablar de transgresión, activamos el espacio de la creatividad, de la resistencia y por tanto, de la agencia.

 Existen convergencias entre las imágenes conceptuales de *Creatividad*, *Resistencia* y *Agencia*, pero también distinciones significativas. Según Joas (1997, p. 16 apud Bortoluci, 2014, p. 64), gran parte de las teorías de la creatividad [en sociología] han cometido la falacia de la '*concreción errónea*'". Bortoluci (2014) afirma que en *La creatividad de la acción*, Hans Joas llama la atención sobre el hecho de que históricamente la sociología ha tratado la creatividad sólo en relación con la actividad artística, el trabajo o las prácticas revolucionarias, excluyendo así la creatividad de la vida cotidiana, o estableciendo limitaciones al alcance de la acción creativa.

 En este sentido, Joas (1997) señala que la propia noción de creatividad puede ser entendida en diferentes contextos y con diferente alcance, al igual que Pereira (2015) al percibir las limitaciones de una concepción de agencia más relacionada con la resistencia activa o los actos revolucionarios y menos con las formas de resistencia pasiva, que en sí mismas pueden ser vistas como agencia. Se piensa que limitar la creatividad a la esfera artística, excluyéndola de la vida cotidiana, crearía la falsa noción de que la producción de las artes se limita a los contextos de su ejecución inmediata de la obra, excluyendo las desviaciones e irrupciones en las trayectorias individuales para *llegar a ser* artista, así como la instrumentación de los conocimientos adquiridos en el ámbito artístico a la vida cotidiana y de ésta a los contextos de producción de las obras.

 *La educación audiovisual, es* decir, las prácticas de producción y difusión de material audiovisual, se construye a través del *proceso de socialización de los* individuos. Se trata de un proceso de socialización polifacético, que no sólo guía sus acciones en el contexto de la producción de obras de arte, sino también fuera de este contexto. De este modo, el *habitus* del realizador audiovisual puede percibirse en diversos contextos como el resultado de procesos incorporados más o menos inconscientemente en este colectivo. En el caso del cine, el *modus operandi parte de* la formulación de convenciones, en el sentido de Becker (2010), de la producción industrial del cine teniendo como tipo ideal el de *Hollywood.* La pregunta es: ¿qué se escapa del imperio de las *convenciones*?

Bourdieu (1996, p. 64), analizando el campo literario, señala que la experiencia entre los artistas y las nuevas formas de dominación, especialmente la figura del "burgués" a la que se sometieron, está relacionada con el ascenso de los nuevos ricos, dueños de "fortunas colosales" y reacios a las culturas artísticas, "dispuestos a hacer triunfar en toda la sociedad los poderes del dinero y su visión del mundo profundamente hostil a lo intelectual". Lo mismo puede percibirse en el ámbito del cine. Por lo tanto, el mantenimiento de la estructura de poder dominante afecta a las políticas culturales, a los artistas y, directamente, a la producción artístico-cultural y a las convenciones de una comunidad.

 Se invoca la teoría bourdieusiana *del habitus* para abordar la *resistencia*, la contrapartida de la relación de poder, de modo que uno de los enfoques de la creatividad está ciertamente relacionado con las resistencias a las formas de dominación en un campo. El concepto de *habitus* de Bourdieu tiende a pensar en el individuo como una *homogeneidad de* disposiciones que forman un sistema. Para Bourdieu, el habitus es un sistema de disposiciones fuertes, duraderas y transponibles, un principio generador de prácticas. El habitus proporciona un *ajuste entre las condiciones objetivas y las disposiciones subjetivas*, dando lugar a una relación circular de reproducción.

Pero, ¿qué espacio para la creatividad/resistencia asigna Bourdieu dentro de una teoría del *habitus*? Bourdieu (1972) llama *efecto de histéresis del habitus*, al fenómeno de actualización de las disposiciones subjetivas no ajustadas a las condiciones objetivas, momento en el que se posibilita un reordenamiento de las disposiciones con el contexto. Sin embargo, para Bourdieu, tal efecto es una excepción o una anomalía, que es el blanco de las críticas de sociólogos como Bernard Lahire, quien a través de la investigación empírica, señala una pluralidad interna de disposiciones y una pluralidad externa de contextos como multideterminismos (Vandenberghe, 2016), defendiendo la regla de la excepción. Se cree que hay que volver a los procesos de socialización para entender la incorporación de una *educación audiovisual* y sus formas de resistencia en la práctica social.

 En este contexto, la ausencia de cinematografías diversas en los lugares de los cines (no tan) populares y (no tan) accesibles, como los centros comerciales, revela un proyecto de los espacios sociales ocupados por los intereses del mercado, es decir, de los estudios que financian masivamente la producción de películas seleccionadas por (y de interés para) los actores dominantes del sector. La circulación de las cinematografías que están fuera del eje hegemónico se enfrenta con bastante dificultad al problema de la difusión internacional de sus producciones. Según los datos de Ancine en 2017, "con un 28% del total de títulos estrenados, las películas procedentes de Estados Unidos acapararon el 85% de las entradas del año" (Butcher, 2019, p. 15). Mientras tanto, Brasil no pudo ocupar ni siquiera un tercio de las salas de cine nacionales, ya ampliamente ocupadas por el cine de las grandes industrias.

El *campo* está marcado especialmente por las relaciones de poder desiguales, por las jerarquías y la distribución desigual del capital simbólico. En la interacción entre un equipo de rodaje de modelo industrial se establece claramente la jerarquización del poder, mientras que los colectivos juveniles suelen optar por una *horizontalización de* los procesos creativos y de trabajo (Mendes, 2020). De este modo, la propia forma de producción de las obras, la práctica social del cine vista internamente, está marcada por los moldes industriales (Migliorin, 2010), siendo subvertida por los dominados del campo. Esta subversión se produce no sólo por necesidad a partir de los límites materiales y técnicos, sino también por la incorporación creativa de un nuevo *habitus*, surgido de la horizontalización de los procesos de producción y por lo que se llama convencionalmente la *estética de los equipos* (Migliorin, 2010).

El *escenario de los* realizadores audiovisuales independientes, las *convenciones* (Becker, 2010) y la producción de conocimiento técnico dentro del campo se establece en base a relaciones de poder desiguales, así, los dominantes del campo estipulan lo que es estéticamente aceptable o no, haciendo esto ya sea a través de la selección de quien se exhibe o no en una sala de cine, o a través de premios en espacios de legitimación como los festivales internacionales y las muestras internacionales de cine. El artista, para existir como tal, necesita pasar por el tamiz del reconocimiento. Asumir una posición marginal o contrahegemónica en el arte y también ocupar espacios ajenos a los ejes e instancias de reconocimiento. Así, el cine "independiente", por ejemplo, tiene sus propios espacios de difusión y circulación, y apenas compite con el cine hegemónico, a menos que empiece a jugar con las reglas del juego.

**Peleas de clasificación**

También son objeto de investigación las denominaciones que presentan los grupos de cineastas, los movimientos cinematográficos, los géneros en las fichas de streaming o las miradas estéticas. La teoría del cine, la sociología y los propios cineastas clasifican y encuadran el cine en la composición más adecuada. "Cuando se trata del mundo social, en efecto, clasificar es clasificar sujetos que también clasifican; es clasificar 'cosas' que tienen como propiedad ser sujetos de clasificación" (Bourdieu, 2020, p. 21).

Terminologías como "cine latino", "cine extranjero", "cine iraní" en las pestañas de los nichos cinematográficos de las apps de streaming (lo que ya ocurría en las tiendas de cintas), son formas de clasificación que vienen de arriba hacia abajo, de los dominantes del campo (antes las vanguardias europeas y *Hollywood,* actualmente las grandes multinacionales y productoras), para clasificar todo lo que no es el "verdadero cine", el producido por los dominantes del campo. En cuanto al cine de arte, las *vanguardias europeas* ocuparon un lugar central y privilegiado en el siglo XX, lo que repercutió en la producción contemporánea y en los espacios de difusión actuales.

La producción, la difusión y la práctica social del cine están marcadas por el claro dominio de los grandes estudios y de la producción con forma comercial. "En los estudios cinematográficos, otro nombre para el eurocentrismo es *Hollywoodismo*" (Shohat & Stam, 2006, p. 61). Es en este contexto de hegemonía y dominación del campo de las imágenes y los sonidos en el cine por parte de la industria norteamericana que surgen con mayor expresividad lo que se puede llamar *Cines-Otros*, es decir, sistemas cuya relevancia, según Oliveira Jr (2021).

De este modo, la investigación se centra en la *resistencia* como forma de insurgencia a los modelos de producción, las convenciones y los procesos de dominación del campo artístico. Bourdieu (1996), analizando el campo literario, presenta el campo artístico surgido de los conflictos con los intereses de un campo de poder dominante ligado a la burguesía, en una relación de oposición. Toma como punto de partida la teoría de los campos y del *habitus* de Bourdieu, vinculada a la relevancia de los procesos de socialización, para definir la educación audiovisual como punto de partida para entender los procesos de dominación en la producción de conocimiento y recepción de imágenes.

En el documental Ervilha da Fantasia (1985), el poeta brasileño Leminski[[8]](#footnote-8) reflexiona sobre haber pasado media vida en el sueño americano(del cine). Son referencias que acompañan no sólo a Leminski, sino a la mayoría de las personas que han tenido contacto con las posibilidades del mundo que ofrece el cine. Este imaginario tiene al cine como uno de sus elementos centrales en las disputas de clasificación en el ámbito de las culturas artísticas. En este sentido, un extracto de material de Cinearte*, una* revista brasileña sobre cine, puede ser un ejemplo de cómo operan las nociones de la imagen del ser humano en el cine.

Hacer buen cine en Brasil debe ser un acto de purificación de nuestra realidad, a través de la selección de lo que merece ser proyectado en la pantalla: nuestro progreso, las obras de la ingeniería moderna, nuestros bellos blancos, nuestra naturaleza (Cinearte citado en Araújo, 2006, p. 74)

 Esta higienización del imaginario nacional en Brasil fue parte de un proyecto político de dominación de la visión e imagen del brasileño sobre sí mismo, por eso se dice que el cine es parte de las relaciones de disputa del poder hegemónico. El cine también fue central en el proyecto nacionalista, tanto norteamericano como brasileño. De hecho, varios lenguajes artísticos formaron parte de la articulación nacional para establecer una identidad nacional, especialmente durante la época del gobierno de Getúlio Vargas. El cine demostró ser un poderoso instrumento de reproducción ideológica, estableciendo formas de ver y de ser.

Aunque cada película puede y debe ser vista como una fuente del momento en que es producida, recorrer las visiones del pasado y de hacer historia de Estados Unidos de América por la acaudalada Hollywood nos acerca a una mirada historiográfica más vinculada a los poderes político-económicos que han construido el aparato ideológico de la hegemonía norteamericana [...] (Nigra, 2015, p.376)

La historia del cine contada por las películas estadounidenses revela y atestigua el lugar que ocupa el cine en el poder hegemónico-cultural de Estados Unidos, reforzando sus valores políticos, económicos y sociales y difundiéndolos al mundo. La violencia de la imagen se impone a diario, en el cine alcanza grados que superan ciertos límites. En este sentido, se puede intentar entender la transgresión en el cine desde la convergencia entre el cine hegemónico y el cine del mercado o para el mercado.

Entra en juego una lógica cuantitativa. "¿La belleza está en las grandes cifras de ventas, los índices de audiencia de la televisión y los récords de taquilla?" Una cuestión contextualizada en el mundo globalizado, de la vida para el consumo, donde las artes experimentan la tensión que juegan sus artistas y los gestores.(Barros Jr., 2018, p. 49)

Más allá de una relación de oposición, la posición del cine en una especie de *continuo* como producto/mercancía de la industria cultural y arte o cultura artística está relacionada con las luchas clasificatorias dentro del campo para decir qué es o no es cine de arte o, por ejemplo, cines insurgentes. La palabra *continuo* se emplea aquí en el sentido que se atribuye a algo que conserva diferentes cualidades en distintos grados, en este caso el cine como arte y como producto de la industria. Maria Carolina Vasconcelos (2016, p. 69) utiliza este concepto inspirado en el trabajo de Becker (2008[1963]), donde "en lugar de representarse como una oposición binaria, pasa a concebirse como un continuo, que en cada extremo, tiene un polo ideal-típico y un conjunto de características y representaciones asociadas (...)", como vuelve a decir Mendes (2020) en la investigación sobre los circuitos de independencia del cine teresinense[[9]](#footnote-9).

Las imágenes, atravesando el lugar del discurso y del lenguaje, ocupan hoy la centralidad de nuestra mediación en la vida cotidiana en varias dimensiones. "Desde la pantalla del dispositivo smartphone hasta la del cine, nuestra vida cotidiana está llena de imágenes mediadas por pantallas, pantallas mediáticas". (Oliveira Jr., 2021, p. 26). En la contemporaneidad, nuestras relaciones con el mundo son relaciones mediadas a través de pantallas (Lipovetsky, 2009), ocupamos y nos dejamos ocupar por un *mundo telánico.* Desde una capacidad cognitiva del habla, pasando por la gráfica hasta la audiovisual, el ser humano desarrolla la técnica para comunicarse y se constituye a partir de ella, humana y técnica como partes constitutivas del ser. Así pues, ¿qué tipos de representación de lo humano se imponen en el cine?

"En el ensayo 'Black Feminism: The Politics of Articulation' [...], la directora Pratibha Parmar afirma que "las imágenes desempeñan un papel crucial en la definición y el control del poder político y social al que tienen acceso los individuos y grupos sociales marginados". (Hooks, 2019, p. 38) En los campos de disputa de la política de la imagen, los sujetos y las narrativas de la pantalla ocupan el centro de la discusión, especialmente la representación y la visibilidad. Es característico de nuestro tiempo las tensiones en el orden de lo imaginario, un conflicto de imágenes y significaciones.

 Fue percibir la centralidad de la imagen en la contemporaneidad y estos movimientos de contradicción e interlocución entre el Cine Hegemónico y los *Otros* Cines, Independientes o Revolucionarios (Sanjínes, 2018; Vasconcelos, 2019), que despertó el interés por la investigación de Narrativas Cinematográficas Contrahegemónicas en Piauí, en un primer momento a partir de la producción de colectivos independientes formados por jóvenes realizadores audiovisuales con intereses estéticos y políticos en común, caracterizando prácticas transgresoras de los patrones hegemónicos de dominación.

Entender el lugar de los jóvenes en los procesos creativos que implican el cine y la transgresión forma parte de un proceso de mayor comprensión de sus formas de ser y existir en el mundo, de representarnos en la pantalla y de construir nuevas posibilidades para quienes nos ven y cómo nos vemos. En este contexto, los colectivos de producción audiovisual independiente del estado de Piauí tienen un papel preponderante en la construcción de una cultura audiovisual insurgente y cuestionadora. El cine no es una cura, pero es la clínica donde depositamos nuestras aflicciones.

Sobre el poder de acción del espectador frente a lo que le entrega la pantalla, acudiendo a las teorías de la recepción de las obras, Rancière (2010, p. 9) señala que "ser espectador es separarse al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar". Separarse de la capacidad de conocer es someterse a las ideologías de las clases dominantes. Por otro lado, también sabemos que el espectador no es un sujeto pasivo en la construcción de las narrativas cinematográficas. Ahora bien, es a través de la subjetividad del espectador, del público, como se proyecta la película, y el espectador se proyecta a sí mismo en la pantalla.

El proceso dialéctico de construcción de los sentidos en el cine se produce en un doble sentido, a través de factores internos y subjetivos del espectador y a través del aparato cinematográfico, su dispositivo. Como hemos expuesto, el cine nace en la sociedad capitalista reproduciendo los valores de la clase dominante, queda por ver si el propio cine como lenguaje, sus elementos formales y técnicos, sirven como instrumentos de reproducción ideológica o hegemónica. Baudry (2018, p. 310) presta atención a la producción de la legitimidad del conocimiento científico técnico implícito en el dispositivo cinematográfico.

Cabe preguntarse, pues, si el carácter técnico de las máquinas ópticas, directamente relacionado con la práctica científica, no sirve para enmascarar no sólo su empleo en producciones ideológicas, sino también los efectos ideológicos que ellas mismas pueden provocar. Su base científica les asegura una especie de neutralidad y evita que se conviertan en objeto de cuestionamiento.

 Desde la cámara fotográfica, hasta el cinematógrafo y los dispositivos de técnica de reproducción avanzada se les atribuye una verosimilitud o una proximidad con lo que llamamos verdad. La discusión sobre la verdad y el cine viene precisamente de la proximidad de que el aparato de reproducción tenga un *estatus de* cientificidad, legitimidad y neutralidad, como destaca Baudry (2010). El lenguaje del cine es el lenguaje de la industria, es la reapropiación del lenguaje que el cine manifiesta de otras maneras. Entre el proceso de grabación de la película y su reproducción en una pantalla de proyección para varias personas, se encuentra la forma de la película. Es en la elección del encuadre, en el ISO[[10]](#footnote-10) del sensor, en las elecciones de captación de sonido, en el montaje, entre otros componentes plásticos y formales de la película donde se localizan las formas de modificar una narración cinematográfica.

El mundo ya no es sólo un "horizonte abierto e indeterminado". Puesto dentro del marco, apuntado, mantenido a buena distancia, el mundo libera un objeto dotado de sentido, un objeto intencional, implicado por la acción e implicando la acción del "sujeto" que lo apunta: al mismo tiempo su transferencia como imagen parece realizar esta reducción fenomenológica, esta puesta entre paréntesis de su existencia real [...] que funda la apodicticidad del yo. (Baudry, p.317, 2018)

Estas elecciones de los cineastas están dentro de los elementos formales de la película, del lenguaje del cine y también de la propia subjetividad de los cineastas. Es a través de esta conexión entre la forma y la intencionalidad, entre el recurso estético y el deseo, entre el cine y la necesidad subjetiva que se establece también la relación entre el cine y la ideología, y también entre el cine y las relaciones de poder que establecen la hegemonía en términos culturales.

El cine apoyó diferentes ideologías, la propagación de conceptos políticos, culturales y filosóficos a través de naciones enteras, se volvió extremadamente rentable y favoreció el apogeo y agilizó las comunicaciones en todo el mundo. El poder del lenguaje a través de la imagen se convirtió en un fenómeno cultural, alterando los procesos estructurales que forman el pensamiento social, creando representaciones que actuarían en el núcleo de los grupos. (Silva Junior, A.C. 2016, p.118)

Las perspectivas del cine político en América Latina, así como el Cinema Novo en Brasil, o incluso el llamado Cine del Tercer Mundo, nos aportan un enfoque sociopolítico del cine muy diferente a los que convencionalmente se denominan Cine. Estamos ante una colonialidad del Poder y del Saber, y ya que el cine es percepción, del yo en el mundo, ¿por qué no del Ser? No podemos hablar de cine "independiente", cine marginal o cine de calle teniendo como presupuesto y elementos sólo las condiciones económicas. Además de la dominación a nivel económico, existe la dominación a nivel político, bélico y cultural.

Esta dominación es económica (el Grupo de los Siete, el FMI, el Banco Mundial, el GATT); política (los cinco miembros con derecho a veto del Consejo de Seguridad de la ONU); militar (la nueva OTAN "unipolar"); así como técnica y cultural (Hollywood, UPI, Reuters, France Press, CNN). (Shohat & Stam, 2006, p.42)

Podríamos situar a Hollywood y al cine europeo en algún momento en los términos de Norbert Elias (2000) como los "establecidos" y a todo el resto del cine producido cuantitativa y cualitativamente en el resto del mundo como los "*outsiders"*, al fin y al cabo, dentro de esta relación existe una relación desigual de poder e intereses. En el cine, el término Cine del Tercer Mundo se acuñó para referirse a los *outsiders* de la producción cinematográfica. Cuando los cines de este llamado "Tercer Mundo" triunfan gracias a las políticas culturales y a la intervención de medidas proteccionistas de los gobiernos, los países política y culturalmente dominantes aplican sanciones en otros ámbitos, como la política de precios y la adquisición de materias primas (Shohat & Stam, 2006, p. 63).

La clasificación de losmundos no podía dejar de presentar problemas teóricos, sin embargo, también nos parece interesante el término cuando se vincula al contexto histórico y político en el que apareció, señalando otros cines. "En relación con el cine, el término 'Tercer Mundo' parece apropiado en la medida en que llama la atención sobre la enorme producción cinematográfica de Asia, África y América Latina, así como sobre el cine minoritario del Primer Mundo". (Shohat & Stam, 2006, p.59). Los autores también llaman la atención sobre la gran producción cinematográfica mundial fuera del eje Estados Unidos-Europa, en términos cuantitativos e incluso estéticos.

La belle époque del cine brasileño tuvo lugar entre 1908 y 1911, antes de que el país fuera invadido por las distribuidoras norteamericanas poco después de la Primera Guerra. En los años 20, la India produjo más películas que Gran Bretaña. Países como Filipinas estrenaban una media de más de cincuenta películas al año en los años 30, Hong Kong producía más de doscientas películas al año en los años 50 y Turquía más de trescientas películas al año a principios de los 70. (Shohat & Stam, 2006, p.60)

 La producción cinematográfica y el cine, por tanto, no podrían limitarse a Hollywood o al cine producido en Europa (Francia, Alemania e Italia principalmente), *Bollywood* como gran industria cinematográfica también salta a nuestros sentidos, aunque el término siga e imite a Hollywood, la industria india tiene obviamente sus particularidades y no se puede decir sin incurrir en generalizaciones que sus películas tienen como ideal a la propia industria norteamericana. La existencia de una hegemonía cultural no impide la existencia de movimientos contrarios, y mucho menos en términos artístico-culturales de creación. En el cine, este movimiento se produce más allá de las nacionalidades fílmicas etiquetadas en los grandes festivales y en las parrillas de género de los *streamings*.

El cine del Tercer Mundo, lejos de ser una producción marginal, representa la mayor producción cinematográfica del mundo. Excluyendo las películas realizadas para la televisión, India es el mayor productor de películas de ficción del mundo, responsable de una media de setecientas a mil películas al año. En conjunto, la producción cinematográfica asiática representa más de la mitad de la producción anual mundial (Shohat & Stam, 2006, p.60-61)

Hay que pensar también en otros cines, más allá de las nacionalidades fílmicas, de las regiones, sino en modos de producción muy particulares en cada grupo, colectivo, equipo de rodaje. El *escenario de los* realizadores audiovisuales independientes, las *convenciones* y la producción de conocimiento técnico dentro del campo se establece a partir de relaciones de poder desiguales, así, los dominantes del campo estipulan lo que es estéticamente aceptable o no, haciendo esto ya sea a través de la selección de quiénes son proyectados o no en una sala de cine, o a través de los premios en espacios de legitimación como los festivales internacionales y las muestras internacionales de cine. Los cines independientes tienden a crear sus propios espacios de difusión, circulación y producción, una vez excluidos de los espacios hegemónicos, y, por otro lado, compiten en las luchas por la circulación internacional de la producción.

Finalmente, se entiende que las posibilidades de comprensión de los procesos de producción y circulación de obras audiovisuales insurgentes, producidas desde lugares marginales y periféricos e impedidas de decir/filmar, pasan por una investigación de los procesos creativos, los intentos de ruptura o reinvención con el lenguaje, las posibilidades de interferencia en los modelos de producción jerarquizados desde un molde de producción industrial, y los significados desencadenados por los grupos productores, creados a través de vínculos afectivos. En definitiva, una investigación centrada en el análisis de las relaciones de poder en el ámbito del arte.

**Cine en Piauí: luchas por la consagración**

El cine contemporáneo del nordeste brasileño tiene como característica más llamativa la reinvención del imaginario de un espacio estigmatizado por el propio cine brasileño. Es en la negación del cine del noreste donde surge el cine del noreste. Esto significa que la presencia de la región en el cine brasileño no significa que sea un cine nordista. La región nordeste y sus prácticas culturales están presentes en el cine brasileño desde los años 40, con una carga de estigmatización y estereotipos. En los años 60, con el Cinema Novo, el sertão se convirtió en un espacio de mitos (Albuquerque, 2001) y se exploró el coronelismo, el cangaço y una tierra sin ley. En respuesta al nordeste inventado por el cine de los ejes de producción de Sao Paulo, el cine producido por grupos del nordeste brasileño reinventó la noción de nordeste, introduciendo un territorio impregnado de modernidad y sus contradicciones. Películas como *Que horas ela volta?, Bacurau[[11]](#footnote-11)* (hasta cierto punto), *O clube dos canibais,* entre otros muchos, son ejemplos de repoblación del imaginario del noreste. Aun así, no se puede hablar de un cine nordista homogéneo, ya que la propia clasificación de este cine pasa por tensiones y disputas internas. A partir de ahí, nos ocupamos de los colectivos de producción independiente en el estado de Piauí.

Piauí es un estado situado en la región nordeste de Brasil, con algo más de 3 millones de habitantes, la mayoría de los cuales viven en la capital del estado, Teresina. Es prácticamente en la ciudad de Teresina donde se concentra la mayor parte de los realizadores audiovisuales del estado, vinculados a grupos o colectivos de producción cinematográfica, con una parte importante de estos grupos surgidos de experiencias de redes de relaciones formadas a través de la Universidad Federal de Piauí y de la influencia de la actividad de los cineclubes.

En el estado de Piauí, muy influenciado y con condiciones de surgimiento similares a las del *nuevo cine brasileño* (Vasconcelos, 2016), término utilizado para referirse al cine brasileño contemporáneo, a partir de la década de 2010, con nuevos modos de producción y marcado, entre otras características, por la horizontalidad en las relaciones, surgieron algunos colectivos cinematográficos, el Coletivo VDC[[12]](#footnote-12) alrededor de 2014, y a mediados de 2016 el Coletivo Labcine, un colectivo de producción audiovisual independiente formado por jóvenes de los estados de Piauí y Maranhão[[13]](#footnote-13), pensando y produciendo audiovisuales muy conectados con los movimientos sociales y las políticas enfrentadas por la realidad de los propios directores o por temas que los atraviesan. La investigación se basará en la red de relaciones mantenidas a través de las producciones cinematográficas de los cineastas de Piauí, centrándose en aquellas prácticas culturales de carácter *insurgente*. El apelativo de independiente acompañaba a las producciones del colectivo, en oposición al cine producido dentro de los estándares industriales del cine. "Esta oposición se traduce tanto a nivel de la producción (organización social del trabajo) como a nivel del texto fílmico (características expresivas y estéticas de la producción)" (Mendes, 2020, p.40).

Una de las primeras proyecciones del colectivo fue la película *Reação do Gueto[[14]](#footnote-14)* (Labcine, 2016), que abordaba las prácticas artístico-culturales de los jóvenes periféricos de la ciudad de Teresina-PI, en contrapunto con el discurso producido por las televisiones locales que construían la figura del individuo periférico a partir de estereotipos racistas. *Mulheres de visão* [[15]](#footnote-15)(Labcine, 2018) aborda la realidad de las mujeres ciegas, discutiendo temas relacionados con la accesibilidad en el cine y la propia cuestión de género. *Poucos que sobrevivem[[16]](#footnote-16)* (Labcine; Nupec, 2021) indaga en los sujetos que participaron en las dinámicas criminales en las periferias teresinas en la época de las *galeras* y las *pandillas*, contando el relato desde este punto de vista. Son narrativas de contraposición, de urgencia o impregnadas de una visión crítica de la realidad social, utilizando el lenguaje como instrumento de denuncia o contranarrativa.

Este cine producido a partir de la acción colectiva de los jóvenes, presenta un sesgo transgresor en la medida en que rompe con los estándares estético-políticos, e incluso de producción y difusión, del cine de *Hollywood* o del cine industrial. Este mismo fenómeno se puede observar por ejemplo en Chile, desde el *colectivo VlopCinema,* con la idea del cine comunitario, abriendo el cine a la gente que no tiene acceso y oponiéndose a la hegemonía de los grandes festivales y cines comerciales, así como en toda América Latina y en los países fuera del eje Estados Unidos-Europa. Además de los colectivos VDC (Piauí, Brasil), Labcine (Piauí, Maranhão, Brasil), *VlopCinema* (Chile), existen otros colectivos de producción audiovisual juvenil que presentan elementos en común. Sin embargo, la investigación pretende centrarse en las prácticas de los colectivos de cine independiente de Piauí, especialmente Labcine, Vdc y Colectivo 086[[17]](#footnote-17).

La particularidad del caso del Estado de Piauí es, principalmente, la ausencia de políticas públicas permanentes para el audiovisual en toda la historia de las políticas culturales del Estado. Piauí sólo tuvo su primera convocatoria pública para la promoción audiovisual en 2017, a partir de acuerdos regionales articulados por la Agencia Nacional de Cine (ANCINE), en este mismo período en varios estados brasileños. El Estado de Alagoas, también en el noreste de Brasil, basándose en acuerdos regionales, lanzó su primer largometraje, titulado *Cavalo[[18]](#footnote-18)*. La gran relevancia de los acuerdos regionales de ANCINE está precisamente en la descentralización de las políticas públicas de promoción y difusión del audiovisual nacional, que históricamente se concentraban en la región sureste[[19]](#footnote-19) de Brasil, en los estados de São Paulo y Río de Janeiro.

 Si las disputas globales en torno a las narrativas cinematográficas implican el mercado y la distribución internacional, la ocupación de las salas de cine nacionales por las películas nacionales, los problemas de los acuerdos regionales en Brasil deben ser pensados desde el punto de vista de la concentración de las políticas públicas audiovisuales en la región del Sudeste. De este modo, se producen disputas internas en relación con el eje Río de Janeiro/São Paulo, donde existe la mayor concentración de recursos para el audiovisual brasileño, y en última instancia, en el caso del estado de Piauí en relación con las propias agrupaciones que componen la red de cineastas dentro del estado, para lograr la aprobación en el único sistema de patrocinio y promoción cultural, el Sistema Estatal de Incentivos a la Cultura (SIEC).

En Piauí, el Laboratório e Núcleo de Produção Audiovisual (Labcine), estructurado de forma colectiva, independiente y autónoma, también promueve la formación en talleres específicos, la producción y la difusión de un audiovisual libre, centrado en la "estética de los equipos" y en la noción de cine "postindustrial" (Migliorin, 2011). El colectivo VDC, de Thiago Furtado[[20]](#footnote-20), se centra más en el cine de autor. El *Colectivo 086*, por su parte, llama la atención sobre la producción de cine por y para personas trans. Entre los espacios de difusión del cine alternativo en Piauí, además de los cineclubes, están la *Parada de Cinema*, el *Festival de Cinema e Vídeo dos Sertões,* los Festivales de Cine del SESC[[21]](#footnote-21), entre otros espacios de difusión como muestras específicas en ciudades menores del interior del estado.

 La película *Cidade entre Rios[[22]](#footnote-22)* (LabCine, 2021) señala dos elementos centrales para cortar lo que se asume como cine insurgente o independiente: la territorialidad y la estética disruptiva. De manera similar al espectro generacional de Torquato Neto, el colectivo LabCine intenta resignificar y proponer nuevos significados a los espacios urbanos de la ciudad de Teresina, en la estela de una guerra semántica donde lo que está en disputa son los imaginarios, las formas de vida y las subjetividades en el espacio público. De este modo, la acción colectiva se produce no sólo en el sentido de los esfuerzos para producir la película recorriendo las zonas urbanas de la ciudad, sino también ocupando estas mismas zonas en la difusión del material, proponiendo un espacio de sociabilidades. Este cine, por tanto, crea sus propios espacios de difusión y consagración.

**Observaciones finales**

 A partir de un entramado conceptual que permite la aprehensión de la idea de transgresión, relacionada con la agencia de los individuos y sus estrategias de diferenciación dentro del campo artístico, el trabajo busca las herramientas necesarias para comprender las formas en que los realizadores audiovisuales y el cine del Nordeste brasileño activan la idea de insurgencia/transgresión.

 Partiendo de la base de que el campo artístico es un espacio de relaciones de poder y dominación, el cine y sus actores actúan dentro de las reglas de un juego en el que están implicadas las luchas por la clasificación y la consagración. Los espacios de difusión y consagración del cine, como las grandes muestras y festivales y, en el aspecto comercial, las salas tradicionales del mundo, han asegurado el dominio del campo por un determinado cine, producido a través de la lente de Estados Unidos y parte de Europa.

 El cine del nordeste brasileño presenta dos características fundamentales para entender su lugar en estos enfrentamientos del campo. Por un lado, el cine brasileño en su conjunto habla de un lugar periférico en el campo, al igual que los países de América Latina en relación con los cines del eje, por otro lado, el cine nordestino presenta un cine al margen dentro de un país que ya produce un cine considerado periférico. La periferia del cine se define en estos términos, a partir de las nociones de territorialidad, un cine producido fuera de los ejes hegemónicos y estético-narrativos, a partir de las rupturas con el lenguaje y la estética dominantes del campo.

A partir de las reflexiones anteriores y de las experiencias empíricas con el cine, la cuestión de la producción de cine independiente en el noreste brasileño se vuelve relevante. Guiada por este cuestionamiento, la base teórica de esta investigación analiza el cine producido en los colectivos juveniles en su forma y contenido. Es a través de estos cines que las narrativas que tienen poco espacio y tiempo en la pantalla son capaces de llegar a la gente, contando historias diferentes a las que estamos acostumbrados a escuchar, o que nos han conformado a ver. Más allá de las cuestiones de representatividad, el hecho de que existan cinematografías y modos de producción tan diversos dentro del cine no hace sino reafirmar el poder de la imagen cinematográfica y su lugar en la particularidad de cada forma de hacer cine, incluso de cada grupo de cineastas.

**Referencias**

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. (2001). *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife e São Paulo: Massangana e Cortez.

ARAÚJO, Joel Zito. (2006). *A força de um desejo*: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, São Paulo.

BARROS JÚNIOR, Francisco de Oliveira. (2020). *O sociólogo vai ao cinema*. Teresina: Editora da Universidade Federal do Piauí.

BAUER, Martin W; GASKELL, George (orgs.). (2015). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som***:** Um manual prático. 13.ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. (2010). Berkeley, University of California Press.

BEIGUELMAN, Giselle. (2021). *Políticas da Imagem*: Vigilância e resistência na dadosfera. Ubu Editora, São Paulo.

BORTOLUCI, José Henrique. (2014). *Razão prática, performatividade e criatividade situada*: tensão e complementaridade em três paradigmas da ação. Revista de Ciências Sociais, n. 40.

BOURDIEU, Pierre. (1996). *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre. (1972). *Esquisse d’une théorie de la pratique précédée de trois études d’ethnologie kabyle*. Paris/Genève: Librairie DROZ.

BOURDIEU, Pierre. (2016). *O poder simbólico*. 2. Ed. Rev. Atual. Lisboa: Edições 70.

BOURDIEU, Pierre. (2011). *Razões Práticas*: Sobre a teoria da ação. 11ª Edição, Campinas, SP: Papirus.

BUTCHER, Pedro. (2019). *Hollywood e o mercado de cinema brasileiro*: princípio(s) de uma hegemonia. Tese (Doutorado em Cinema). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

HOOKS, bell. (2019). *Olhares Negros*: Raça e Representação. 1ª ed. Elefante, São Paulo.

IKEDA, Marcelo (2021). *Utopia da autossustentabilidade*: impasses, desafios e conquistas da Ancine. Porto Alegre: Sulina.

JOAS, Hans. (1997). *The Creativity of Action*. Chicago: The University of Chicago Press.

LIPOVETSKY, Gilles; Serroy, Jean. (2009). *A tela global*: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina.

MARTINS, José de Souza. (2017). *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. 2 ed., 4a reimpressão. – São Paulo: Contexto.

MENDES, Hercilia Raquel de Sousa. (2020). *A dimensão simbólica do cinema “independente” contemporâneo*: a produção de sentidos de seus realizadores em Teresina (PI) no período de 2014 a 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Piauí. Teresina, Piauí.

MENEZES, P. (2017). *Sociologia e Cinema*: Aproximações teórico-metodológicas. Teoria e Cultura, v.12, n.2, p.17-36, jul./dez 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/download/12375/6583>.

MIGLIORIN, Cezar (2010). *Cinema e escola sob o risco da democracia*. in: Cinema e educação: uma relação sob a hipótese da alteridade. Revista Contemporânea de Educação. v.5, n.9, Rio de Janeiro.

MORIN, Edgar. (2014). *O cinema ou o homem imaginário*: Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações editora.

NIGRA, Fabio Gabriel. (2015). *El Cine Histórico de Hollywood como acción hegemónica*. Anos 90, Porto Alegre, v. 22, n. 42, p. 375-405, dez.

OLIVEIRA JR., F. A. de. (2021). *Narrativas contra-hegemônicas*: A Sociologia e o Cinema das imagens de resistência em Bacurau. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. (2015). *Queer decolonial*: quando as teorias viajam. São Carlos: Contemporânea.

PINTO, Ivonete (2021). *Cinemas Periféricos*: estéticas e contextos não hegemônicos. 1. Ed. Jundiaí (SP), Editora Paco.5

RANCIÈRE, Jacques. (2014). *O espectador emancipado*. Martins Fontes, São Paulo.

SANJINÉS, J.; GRUPO UKAMAU. (2018). *Teoria e prática de um cinema junto ao povo*. Tradução Sávio Leite, Lourenço Veloso. Goiânia: Mmarte.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

SILVA JÚNIOR, Ailton C. (2016). *A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social*. Sinais. n. 20. Vitória, Brasil.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. (2014). *'Novíssimo' cinema brasileiro*: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VANDENBERGHE, Frédéric. (2016). *Além do habitus*: teoria social pós-bourdieusiana. Rio de Janeiro: 7Letras.

WACQUANT, Loïc. (2013). *Poder simbólico e fabricação de grupos*: como Bourdieu reformula a questão das classes. Novos Estudos CEBRAP, n. 96. Julho.

1. Según Ivonete Pinto (2021), Cannes es uno de los festivales que puede considerarse una instancia de consagración para el cine de arte y ensayo o con ejes de producción independientes. [↑](#footnote-ref-1)
2. Drama de ficción sobre una prostituta de clase media en el contexto de la ciudad de São Paulo. [↑](#footnote-ref-2)
3. Das artes (30 de julio de 2021). Trad.: *En Llamas: La tragedia alcanza la historia de la Cinemateca Brasileña.* <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/em-chamas-tragedia-atinge-a-historia-da-cinemateca-brasileira/> [↑](#footnote-ref-3)
4. Correio Brasiliense (02 de septiembre de 2021). Trad.: *Incendio en el Museo Nacional, en Río de Janeiro, completa tres años; recuerda.* <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/09/4947344-incendio-no-museu-nacional-no-rio-de-janeiro-completa-tres-anos-relembre.html> [↑](#footnote-ref-4)
5. Contee (2 de septiembre de 2022). Trad.: *Bolsonaro estrangula el cine nacional y amenaza el empleo de 300 mil personas* <https://contee.org.br/bolsonaro-estrangula-cinema-nacional-e-ameaca-o-emprego-de-300-mil-pessoas/> [↑](#footnote-ref-5)
6. Investigación en curso en el Doctorado en Sociología de la Universidad Federal de Ceará (Brasil). [↑](#footnote-ref-6)
7. Trad.: Recuerdos de casi cine. Una película del colectivo cinematográfico LabCine, grabada en 2016 y cuya finalización está prevista para 2022 (material inédito). [↑](#footnote-ref-7)
8. Leminski era un poeta que marca la historia reciente de la literatura brasileña, nacido en 1944 en el estado brasileño de Paraná. [↑](#footnote-ref-8)
9. Se trata del cine local producido en la capital del estado de Piauí, ciudad llamada Teresina. En el estado de Piauí, la mayoría de los espacios de formación y flujos de actores en el campo del arte se concentran en Teresina. [↑](#footnote-ref-9)
10. En fotografía digital, ISO mide la sensibilidad de la luz, que significa Organización Internacional de Normalización. [↑](#footnote-ref-10)
11. El autor trabaja en un análisis fílmico y socioantropológico del cine en una tesis de maestría defendida en 2021 en la Universidad Federal de Piauí, en Brasil, titulado: "Narrativas contrahegemónicas: la sociología y el cine de imágenes de resistencia en Bacurau" (trad.). [↑](#footnote-ref-11)
12. Jerga local para algo como "funcionará" o "todo estará bien". [↑](#footnote-ref-12)
13. Estado brasileño que limita con el estado de Piauí. [↑](#footnote-ref-13)
14. Trad.: Reacción del gueto. [↑](#footnote-ref-14)
15. Trad.: Mujeres de la visión, o algo como *Mujeres visionarias*. [↑](#footnote-ref-15)
16. Trad.: Pocos que sobreviven, título tomado del testimonio de uno de los personajes. [↑](#footnote-ref-16)
17. Referencia al código de área del estado de Piauí. [↑](#footnote-ref-17)
18. Película de 2021, el primer largometraje en el estado de Alagoas con financiación pública. [↑](#footnote-ref-18)
19. La región sureste de Brasil es históricamente la región con mayor acumulación de riqueza y flujos de trabajo. Este es el resultado de una distribución desigual de la riqueza en Brasil, con la concentración de los centros de poder político en el Sudeste durante el período colonial y la extracción y explotación de riqueza y mano de obra en las regiones Norte y Nordeste. [↑](#footnote-ref-19)
20. Autor cineasta que participó en la fundación del mencionado colectivo. [↑](#footnote-ref-20)
21. Sesc es el acrónimo de Servicio Social de Comercio. El Sesc celebra anualmente festivales de cine nacionales y regionales. [↑](#footnote-ref-21)
22. Trad.: Ciudad entre ríos. [↑](#footnote-ref-22)