

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

MASTER EN POSTPRODUCCION DIGITAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La Musica Brasileña como música filmica”

TRABAJO FINAL DE MASTER

Autor: **Kelly Cristina Monteiro Garcia**

Director: **Ignacio Bosch Roig**

Gandia, 05 de septiembre de 2012

RESUMEN

En este artículo se estudia la música en *Cidade de Deus*, también hacemos un breve recuento en los códigos musicales que aportan las películas *Anjos do Sol*, *Boca do Lixo* y *Brazil*. Cabe destacar las varias funciones narrativas y dramáticas utilizadas a la música y su construcción.

En la parte principal, se definen elementos musicales que estructuran el montaje: transiciones, mezclas de secuencia y su construcción, utilizado a través de cortes, fundidos y encadenados, integrado a la música.

También se analiza el género musical brasileño en varias escenas, de las películas propuestas, transcurrir por algunos movimientos cultural/musical y como se destaca la samba como género musical, principalmente su abordaje en articular la música en producciones audiovisuales.

El proyecto ha intentado buscar respuestas a través de teóricos: *Michel Chion*, *Inácio Araujo* y *Arlindo Machado*, en artículos de revistas y páginas web, permitiendo un mayor conocimiento y organización de las ideas; en este estudio también se ha sugerido algunos ejemplos con nuevas propuestas musicales, permitiendo la experimentación de nuevas técnicas a lenguaje audiovisual.

PALABRAS-CLAVE: música audiovisual, montaje, estructura, músicas brasileña.

ABSTRACT

This article studies the soundtrack of the movie *City of God*. We also briefly approach the musical codes used in the movies *Anjos do Sol* (Angels of the Sun), *Boca do Lixo* (The Mouth of Garbage) and *Brazil*. It's important to remark the several narrative and dramatic functions utilized by the music and its building.

In its core, musical elements structure the scene: transitions, blends of sequence and its set up, used through cuts, merged and in chains, integrated to the music.

It is also analyzed the Brazilian musical style in many scenes of the proposed films. I have also gone through some cultural/musical movements and how the samba is highlighted as a musical style, especially in the way it articulates with the music and audiovisual productions.

The project has tried to seek responses through the theorists: *Michel Chion, Inácio Araújo and Arlindo Machado*, in magazines and website articles, allowing a stronger knowledge and organization of ideas. In this study some examples with new musical proposals have also been suggested, leading to the experiment of new techniques to the audiovisual language.

KEYWORDS : audiovisual soundtrack, music, set up, structure, Brazilian music.

INDICE

Resumen	01
Abstract	02
1. Presentación	04
1.1 Motivación	04
1.2 Objetivo	05
2. Música brasileña	
2.1 breve historia y apoyo oficial: ¿cuándo surge la noción de música brasileña?	07
2.2 Géneros y Estilos	
Choro	09
Bossa Nova	12
Joven Guarda	14
Tropicalismo	16
2.3 Evolución y clichés	17
2.4 El consumo musical en Brasil de ahora	19
3. La música brasileña en el cine	
3.1 Nacimiento y evolución del cine brasileño	23
3.2 El carnaval en el cine brasileño	25
4. Análisis de películas	
4.1 Cidade de Deus	28
4.2 Anjos do Sol	36
4.3 Boca do Lixo	41
4.4 Brazil	44
5. Conclusiones	47
6. Bibliografía	49

1. Presentación

El objeto del trabajo es el estudio de la música brasileña en sus funciones narrativas y dramáticas, sus códigos espacio-temporales, la música brasileña como música fílmica. Naturalmente, debemos tener en cuenta que, durante décadas, la industria cinematográfica ha recurrido a la música brasileña reduciéndola al cliché, generalmente representado por la “Samba” y su escenario la ciudad “maravillosa” Rio de Janeiro, para entender mejor debemos estudiar los clichés para poder ir más allá, y hacer un recorrido con las posibilidades que brinda una música tan variada como la que viene de Brasil.

El proyecto pretende estudiar los géneros, estilos y evolución de la música de Brasil abordando algunas preguntas, qué escuchan realmente los brasileños? También un estudio en la representación de Brasil x brasileño: sus clichés y evoluciones, cómo se trata en general la representación de eventos y personajes relacionados. El Brasil está representado por la samba únicamente?

En este trabajo ha sido aplicado la música brasileña para diferentes funciones, secuencias, músicas, montándola para que se exprese funciones psicológicas (estrés, tristeza, alegría, enamoramiento) y narrativo-dramáticas (puntuación, acentuación de eventos, saltos en el tiempo, temas recurrentes y clases sociales) y también escenas de acción, persecución, distanciamiento con la acción.

1.1 Motivación

Cidade de Deus es un largometraje que cuenta la historia de unas de las “favelas” mas conocidas en Rio de Janeiro, en los años 60, conocida básicamente por su criminalidad. *Cidade de Deus* transcurre en los años 60 y 70 las historias son narradas individualmente. Al tratarse de un relato contado por partes, como un videoclip, nos ayuda a comprender las claves necesarias para presentar cada personaje y sus historias que se conectará con el espectador para que promueva su curiosidad por visionar la película.

Los motivos por los cuales decidí aventurarme en este proceso son diversos por un lado, quería combinar la gran mayoría de conocimientos adquiridos en el

master principalmente no que se refiere al sonido y sus herramientas. Por otro lado, tenía una gran motivación por contar una historia desde mi punto de vista no que se refiere a Brasil y su elemento mas popular: la música. De pronto recordé que esta idea ya la había tratado para el proyecto final de carrera. En aquel momento, la obra consistió en una análisis narrativa de un cortometraje *Cidade dos Homens*, que precedía la película *Cidade de Deus*. En este proyecto no se ha trabajado la postproducción, en aquel momento me ha dejado con un incomodo muy grande, entonces decidí que aquella historia debía ser rescatada, con conocimientos adquiridos en el master de pos producción podría mejorar el enfoque del proyecto.

Para poder complementar el estudio escogí mas tres películas que pudiera utilizar como una extensión de mi proyecto: *Anjos do Sol*, que transcurre en el nordeste de Brasil, "*Boca do Lixo*" en el Sul de Brasil y *Brazil* una película extranjera que hace referencia a música brasileña.

Una vez decidido que quería hacer, debía pensar como iba desarrollar ese proyecto, experimentar nuevas propuestas musicales de manera que pudiera "mejorar" la historia a través del sonido. Debido al trabajo que me proponía hacer, tuve la suerte de la tutoría de Blas Payri, profesor de sonido diegético y extradiegético de master de postproducción digital.

1.2 Objetivo

El objetivo principal del proyecto es crear y proponer nuevos modelos de sonido extradiegético adquiridas en el curso de postproducción digital. Pues la experimentación de nuevos medios y técnicas sonoras, es un trabajo enriquecedor que nos da la posibilidad de ampliar conocimientos y mantienen una visión critica del diseño sonoro de una película.

Serán aplicadas técnicas digitales, mediante a utilización de software: LOGIC. La idea es mejorar el manejo de ese programa, aprendidos en la clase de sonido diegético y extradiegético, que tenia como objetivo proponer la creación de nuevos ambientes sonoros. También realizar un proyecto cuya calidad técnica permita incluirlo en mi currículum, como ejemplo práctico del resultado de mis estudios, posibilidades creativas y aptitudes para poder desempeñar un trabajo profesional. Buscar las respuestas claves a través de estilos musicales, genero y evolución.

Entender básicamente el consumo musical en Brasil, con referencias sociológicas y regionales, o que se escuchan los brasileños en casa y en espacios públicos.

Por otro lado analizar e investigar los referentes teóricos y cinematográficos de acuerdo con objeto de estudio, por medio de la documentación empleada buscar también el modo que el cine se ubique a través de la música, o que la imagen hay la intención de nos demostrar.

2. Música brasileña

2.1 breve historia y apoyo oficial: ¿cuándo surge la noción de música brasileña?

La música brasileña ha sido formada, principalmente, a partir de la fusión de elementos europeos y africanos, en especial por la migración portuguesa y esclava. En la música popular el negro tuvo una participación fundamental. Trayendo de la África algunos instrumentos como atabaques, agogô, cuíca y el berimbau, ritmos desconocidos por Europeos, en el siglo XVIII su contribución ha hecho notar en los bailes y canciones del pueblo, creciendo en importancia en el siglo XIX y floreciendo en exuberancia después de esclavitud en 1888, comparado .



Lundu, baile africano .

Los primeros ejemplos de la música popular en Brasil, sería en siglo XVII, el baile llama-se **Lundu**, originalmente un baile africano que llego en Brasil, a través de

Portugal, o directamente con esclavos que llegaran desde Angola. El baile había una naturaleza sensual y humorística que fue censurada en la metrópoli, mas en Brasil ha recuperado ese carácter, a pesar de incorporar el instrumento *bandolim*. Mas tarde el *Lundu*, que al inicio no era cantado, asumió una característica de canción urbana se tornando un baile popular, hasta los fines del siglo XVIII ha sido considerado también un baile africano en Brasil, mas después de esta fecha ha sido caracterizado un baile oficial.

Hasta el siglo XIX Portugal ha sido la puerta de entrada para la mayor influencia que construirán la música brasileña, erudita y popular, introduciendo la mayoría del instrumental, armonía, literatura musical y buena parcela de las formas musicales cultivadas en el país durante siglos, aun que esos diversos elementos no fueran de orígenes portugueses, mas genéricamente europea. La mayor contribución de elementos africanos, fueran la diversidad rítmica en algunos bailes y instrumentos, que tuvieran un desarrollo de la música popular folclórica, renaciendo en especial a partir del siglo XX. El indígena no ha dejado señale, a parte algunos géneros de la cultura popular, siendo en su mayoría un participante pasivo en imposiciones de la cultura colonizadora.

Durante todo el tiempo con el creciente intercambio cultural entre países, elementos típicos de otras culturas ha sido importante también, como el caso de la moda operística italiana y francesa, de bailes como la zarzuela, el bolero y habanera de origen española, las valsas y polcas germánicas, muy conocidas entre los siglos XVIII y XIX, y el jazz norte-americano en el siglo XX, que encontraran todos un fértil terreno en Brasil para enraizamiento y transformación. Con el importante influjo de elementos melódicos y rítmicos africanos, a partir de fines del siglo XVIII, la música popular empieza a adquirir una sonoridad característica brasileña. La música erudita, sobretudo, aquella diversidad de elementos solo aparecería bien mas tarde. Así que, podría seguir – dentro de las posibilidades técnicas locales, modestas en relación a los grandes centros europeos o mismo en comparación con el Méjico y el Perú – el que pasaba en la Europa, en menor grado y en la “América” española. Una producción de carácter específicamente brasileño en la música erudita solo pasaría después del siéntese realizada por el compositor Villa Lobos, en meados de lo siglo XX.

2.2 Géneros y Estilos

Choro



El choro es conocido como la primera música popular urbana típica de Brasil, el choro nació en *Rio de Janeiro* en meados del siglo XIX. Hasta los días de hoy es muy ejecutado tanto en grupos tradicionales, como en las *rodas de choro* y regionales. El flautista Joaquim Calado ha sido considerado uno de los pioneros del choro, o por lo menos uno de los principales colaboradores para la consolidación del estilo, pues ha incorporado el solo de “flauta”, dos guitarras y un “cavaquinho”, que improvisaban libremente en torno de la melodía. Calado era el compositor que tocaba de forma *abrasileirada* y que había grabado la palabra *choro* en sitios destinados al genero en una de sus partituras, por ejemplo la polca “Flor Amorosa”, que hasta entonces compositores se limitaban a indicar, solamente como géneros y ritmos tradicionales. En el *Choro* los músicos de cuerdas hay una buena capacidad y libertad de improvisación con el acompañamiento armónico que es la base del ritmo. *Trans1* <História do choro no sítio Viola & Cantoria> [Consulta: 01 de julio de 2012].



violão 7 cordas, Pandeiro, Bandolim, Cavaquinho

También existe una versión que la palabra choro sería una corrupción de *chormeleiros*, corporaciones de músicos que tuvieron una actuación importante en el período colonial brasileño. Los *chormeleiros* no ejecutan apenas la *charamela*, mas otros instrumentos de soplar. El termo paso a designar, popularmente cualquier conjunto instrumental. La tercera teoría es que el termo puede derivar de “xolo”, un tipo de baile que reunía los esclavos de las granjas, expresión que, por confusión con la parónima portuguesa, paso a ser conocida como “xoro” y finalmente, en la ciudad, la expresión empieza a ser escrita con “ch”.

El choro, popularmente es llamado de *chorinho*, es un genero de música popular y instrumental brasileña, el músico, compositor o instrumentista, llama-se *chorão*. Las características de los instrumentistas, bien como la capacidad de improvisación de los ejecutantes y las *rodas de choro*; son reuniones mas informales de los *chorões*, muy diferentes de las presentaciones y conciertos. Generalmente pasan en bares o en la propia casa de los músicos, en que todos se juntan para tocar choro. No existe una formación específica y los músicos que van llegando se juntan a la rueda. Algunos de los *chorões* mas conocidos son Chiquinha Gonzaga, *Ernesto Nazareth* y *Pixinguinha*. Los choros mas famosos son: *Tico-Tico no Fubá*, de *Zequinha de Abreu*, *Brasileirinho*, de *Waldir Azevedo* y *Lamento de Pixinguinha*. El choro ha servido de inspiración a muchos compositores erutitos brasileños y extranjeros también. Entre las composiciones de Heitor Villa-Lobos, por ejemplo el ciclo de los Choros, considerado un conjunto de obras mas importantes. El compositor francés Darius Milhaud, adicto cultural de la Francia en Brasil, ha introducido en su obra teatral llamada *Scaramouche*, inclusive con un plagio de *Brejeiro*, de Nazareth.

El choro no se caracteriza por un ritmo específico, mas también por la manera de se tocar suelta y sincopada, repleta de ornamentos y improvisaciones. Así que, es muy amplia la gama de ritmos en los cuales se basa en los compositores de choro.



El choro tradicional esta caracterizado por tres partes. Es común que cada parte sea en una tonalidad, generalmente con modulaciones para tonos vecinos como el relativos o el cuarto grado. A partir de meados del siglo XX ha sido tornado muy popular el choro con apenas dos partes. Grande parte de los choros de Jacob Bittencourt presentan a penas dos partes. Un grande defensor del choro en dos partes fue el compositor K-Ximbinho. Con todo, observa-se una cuadratura regular en cada una de las partes. En general, cada parte hay 16, mas recientemente, 32 compases (sobretudo en los choros con apenas dos partes), subdivididas en frases de compases, por su vez compuestas de dos incisos de 4 compases (Costa, 2009).

Bossa Nova



La palabra *bossa* era un termo *carioca* (persona que vive a Rio de Janeiro), en los años cincuenta, la traducción era para alguien que hacia algo de modo diferente, original, sencillo, se comentaba que esa persona tenia *bossa*. Por ejemplo, se un cantor hacia su trabajo bien, se decía que tenia *bossa de cantor*. La tristeza y melancolía de las letras, la repetición de los ritmos *abolerados* y de los *sambas-canção*, era considerado la misma cosa, no en tanto los grandes cantores del periodo era Nelson Gonçalves, Orlando Silva y Carlos Gallhardo. La *Bossa Nova* ha sido considerada diferente de todo, con muchos adjetivos: intimista, refinada, alegre y optimista, con diferentes armonías, poesías mas sencilla y nuevos ritmos. La *Bossa* no ha empezado en un sitio específico, tampoco es considerada un genero musical, podríamos decir que es solamente un tratamiento que se da a una música, en termos de batida y de ritmo.

El primero echo importante que ha dado inicio a *Bossa Nova* ha pasado en primero de marzo de 1958, cuando João Gilberto ha cantado la *Chega de Saudade*, con una batida de guitarra diferente, posteriormente grabada por Eliseth Cardoso, en

el disco *Canção do amor demais*. En 1956, la Bossa Nova aún no era conocida, mas en la finca donde vivía la cantante Nara Leão, en *Rio de Janeiro*, era el ponto de reunión de chicos de la playa de Copacabana: Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli y otros. Solamente en 1957, cuando *João Gilberto* llegó en Rio y fue a casa de Roberto Menescal, en Copacabana, finalmente ha pasado el grande encuentro: con el ritmo que encuentra la música y la poesía.



En los años 60 la *bossa nova* marca el escenario musical de inicio de la década, pues ahora tenía la experiencia del grande público que llenaba los conciertos en el Teatro Paramount, en *São Paulo*, con la fiebre de grandes festivales musicales. En 65, empieza un programa de televisión *O fino da bossa* con la presentación de una de las cantoras mas importantes del momento *Elis Regina* y *Jair Rodrigues*. Muchas opiniones son unánimes en divulgar tendencias musicales que no se relacionaba con el sentido original de la *bossa*, que de música intimista, pasaba a samba con orquestaciones con instrumentos de metal que sonaba muy fuerte. La industria cultural que se estaba consolidando fue para algunos responsables por el fin de “la bossa nova”, que en aquel momento podría ser considerada una militancia cultural.

Joven Guarda



En agosto de 1965, empezó el movimiento cultural brasileño llamado *Jovem Guarda* a partir de un programa televisivo en el canal de TV Record, en *São Paulo*, ese movimiento mezclaba música, comportamiento y moda. Era presentado por tres cantores de la época *Roberto Carlos*, *Erasmos Carlos* y *Wanderléa*. La *Jovem Guarda* también ha dado origen a una nueva lenguaje musical y de comportamiento en Brasil en ese periodo, pues su alegría ha transformado en un de los mayores fenómenos nacionales del siglo XX.

La principal influencia de la *Jovem Guarda* era el *rock and roll* del final de la década de 1950, inicio de los 1960, o sea grande parte de sus letras habían temáticas amorosas y adolescentes – incluía también versiones de hits del rock inglés y americano, absorbido en particular por el Beatles. En 1965, la TV Record empieza el programa: *moçada suburbio* que quiere decir mas o menos la gente del pueblo.

El programa tenía como objeto juntar la publicidad, televisión e industria fonográfica, el nuevo estilo o género llamado *iê-iê-iê* hacía subir cada vez más las ventas de discos y el número de espectadores aumentaban a cada día. Era como una fiebre, todos los jóvenes de la época estaban enamorados con el trío de presentadores e sus respectivas canciones.

Diferente de la canción de protesta, de la contestación y de debate que envolvían la izquierda cultura, el "*iê-iê-iê*", por un lado, hablaba de amor, de besos y del deseo sexual, sin contestación de los valores establecidos" (Paes, 1993)

El "*iê-iê-iê*", también expresaba el deseo de ascensión social cuyo el símbolo era el consumo, por ejemplo desear y tener un coche nuevo. La música: O Calhambeque describí exactamente la ingenuidad de la sociedad de consumo de la época. La *Jovem Guarda* no expresaba solamente la vivencia de la juventud universitaria conectadas a militancia política, no tuvo entre ellas sus adeptos, aun que la voz era de la grande mayoría de la juventud brasileña de la época. En 1968, uno de los presentadores más carismático Roberto Carlos deja el programa de auditorio, sin el principal cantor y compositor, la TV Record, quita el programa de la tele, exhibido hasta 1960.



Tropicalismo



El movimiento *Tropicalista* tuvo inicio en 1967, en el tercer Festival de Música Popular Brasileña, también en la TV Record, cuando Caetano Veloso presentó la música *Alegria, Alegria* y Gilberto Gil la música *Domingo no parque*, los dos acompañados por bandas de Rock: *Beat Boys* y *Mutantes*. En lo mismo año Caetano lanzaba el LP *Tropicália*, donde la música originaria el nombre del movimiento musical.

El movimiento musical “tropicalista” ha causado extrañeza y polémica en función de las innovaciones que presentaba. Pues la canción tropicalista integraba también el cuerpo, la voz, letra, la ropa, el baile y la música. (Paes, 1993; Rodrigues, 1992)

El *tropicalismo* integró la experimentación y la música erudita a través de músicos de vanguardia de *São Paulo*, principalmente el músico *Rogério Duprat* que ha producido muchas canciones incluso *Domingo no parque*, en esta canción se ha utilizado los instrumentos berimbau y guitarra eléctrica. También se ha utilizado elementos del rock, sobretodo la música y la experimentación, por ejemplo los Beatles y Jimi Hendrix, ejercían fuerte atracción sobre Caetano Veloso y Gilberto Gil. El movimiento *tropicalismo* era como si un nuevo Brasil tuviese renacido. Revelaba un lenguaje metafórico un Brasil en fragmentos, resaltando las contradicciones culturales, mezclando imágenes del moderno y el viejo, resaltando el buen gusto y mal gusto una representación los tropicalistas satirizaban el discurso nacionalista de un modo alegre y sobretodo musical.

2.3 Evolución y clichés



Básicamente en el transcurso de 1930-1940, el cine brasileño era fomentado por el gobierno, consistía en la utilización de la música popular en las películas incluso que demostrase el instrumentos musical en sus respectivos filmes. El historiador Paulo Antonio Paraguá (1985), destaca que este período incentivó, durante todo el periodo sonoro, el acceso del público brasileño en salas cinematográficas, atraído al mismo tiempo por la posibilidad de contemplar en la pantalla personalidades de la radio y el teatro musical.

Desde su inicio de a cinematografía brasileña, fuimos influenciados por el cine de Hollywood, en los años 40 ya teníamos Carmen Miranda que se tornaba una de las actrices mas conocidas y bien pagadas, por sus bailes, en las pantallas americanas. El cine brasileño de ese periodo, enmascaraba su realidad de una manera fantasiosa, tendenciosa y totalmente creada dentro de los patrones de la industria cinematográfica americana.

La música "Pelo Telefone (1917), por Donga y Mauro Almeida, ha sido considerada el primero samba de grabación. Su grande publicidad ha llevado el nuevo

genero fuera de las favelas. En 1930, un grupo de músicos liderados por Ismael Silva ha creado la primera “Escola de Samba” , Deixa Falar, en el barrio Estácio de Sá. Han transformado el genero musical para ajustar el mejor desfile de Carnaval, en esta década, el radio ha diseminado popularidad del genero en todo el país, con el apoyo de la dictadura nacionalista de hasta entonces Presidente Getúlio Vargas, desde entonces el samba ha sido considerado la música oficial de Brasil, popularizada en innumerables películas y caracterizada como el ritmo brasileño.

En medio de la pugna por afianzar el mercado cinematográfico brasileño, las medidas promovidas por el presidente Getúlio Vargas impulsaron la utilización del carnaval en las películas como estrategia de acercamiento al cine de los sectores más carentes. (Flores, 2011)

En el periodo del gobierno de *Getúlio Vargas* los productores de cinema estuvieran asociados al exhibidor de películas nacionales, y pudieran competir con igualdad de condiciones con sus películas extranjeras. Cuando el exhibidor se ha asociado al distribuidor extranjero, el productor nacional no ha conseguido competir con precios de las películas importadas, quedando solamente la películas mas artesanales en el mercado, en este momento ha ganado destaque la producción de películas de corto metraje de no ficción. Entonces fueran los documentales y los *cinejornais* que han criado mayores condiciones y posibilidades, el escenario económico ha favorecido un mayor producción de películas de enredo. En 1939, el gobierno de *Getúlio Vargas* promulga un decreto que garantizaba que las películas brasileñas tenga una cuota de exhibición en salas las de cine, una ley que aún existe. Por un lado considerada buena para los nacionalistas y por otro lado considerada una forma de control del gobierno.

Por otro lado, en la década de 1920 también había en el país algunos sectores cinematográficos que no le gustaba el cine artesanal, querrían un cinema industrial como el cine de *Hollywood*. Entonces en la década de 1930, fue fundada la empresa Cinédia por Adhemar Gonzaga, dedicada a producción de dramas populares y comedias musicales, denominada Chanchada, que también incluía sátiras de películas del cine de Hollywood. Por ejemplo, la actriz Carmen Miranda ganó notoriedad en Hollywood, pues anteriormente ha iniciado su carrera como cantora de samba, en Brasil, antes de estrenar seis películas y posteriormente trasladar-se a

Estados Unidos.

Por fin, podemos concluir que en el periodo de 1930 a 1966 durante los gobiernos autoritarios, cuanto al corto período democrático del sector productivo del cinema brasileño ha sido adoptado por el Estado, se beneficiando a través de leyes que reglamentaban la exhibición, la distribución y principalmente la producción de películas en Brasil. Entonces los productores fueran de encuentro con los planes políticos y de ideología que el gobierno tenia para el cine, reconociendo en este gobierno un poderoso aliado en el campo educacional y propagandístico.

2.4 El consumo musical en Brasil de ahora

En la región de Campinas (1,080,999 hab.), en la ciudad de São Paulo, ha sido realizado un estudio musical, dividido en tres etapas. En una de esas etapas, cada participante ha escogido posibles parejas por medio de clasificados personales (diez anuncios elaborados a partir de un estudio en diversos periódicos y paginas webs de relacionamientos, se encontraran cinco con variables musicales, ejecución vocal o instrumental). En ese estudio, los participantes describen características de oyentes de siete géneros musicales diferentes y contestan la cuestión referentes a la utilización de la música y sus relacionamientos afectivos. Para cada un de los siete géneros musicales presentados los participantes deberían escribir un mínimo de dos adjetivos. En esta etapa ha sido posible asociar estereotipo de personalidades a los géneros musicales. Por ejemplo, para genero Música Popular Brasileña – MPB, tenemos las características saudositas, inteligentes y politizado; para el genero Sertanejo, simples y sentimental; para el Pagode (una vertiente pobre del samba), una persona extrovertida, energética y de baja renta; para el genero Jazz, inteligente, sofisticado y culto.

Los resultados de este estudio apunta que los participantes asociaran el jazz y la música clásica a las personas cultas y instruidas, que puede estar conectada a la falta de la democratización de su oferta por los medios de comunicación y por el gobierno. La música clásica también ha sido asociada por los viejos, y por estar relacionada por la elitización de manera de oír (el oyente necesita se transportar hasta el teatro y estar de modo contenido) y las frecuentes representaciones negativas y caricaturales de la música clásica en la comunicación brasileña. Por otro lado, el pagode y el samba – este ultimo durante décadas ha sido considerado genero

musical brasileño por excelencia – son estilos de fácil acceso a todos, especialmente porque representan una cantidad expresiva de miembros de todas las clases de la población brasileña. (ILARI, 2006, p.195)

Por ejemplo los jóvenes pobres, segundo el autor, se encuentra delante de la desigualdad en que se encuentran, privados de la escuela, diversión, trabajo y la participación en el mercado consumidor. Con transcripción de algunas entrevistas con los jóvenes y con relatos de sus observaciones, el autor concluí en su trabajo que las experiencias de los jóvenes *rappers* y *funkeiros* constatan que tiene construido como sujetos sociales en una complejidad de espacios y tempos, estableciendo múltiples relaciones en su medio social, mas con una referencia central en los grupos musicales y en la sociabilidad que producen. El Rap y el Funk cumplen un punto significativo en la vida de esos jóvenes, pues posibilitan que se introduzcan como protagonistas en cena publica.

Aprender el consumo como un sistema de significación, la principal necesidad es simbólica, El consumo es como un código que hace la traducción en nuestras relaciones sociales, funciona como un sistema de clasificación y disposición. Desde esta perspectiva, incluimos mas una vez el sociólogo francés *Pierre Bourdieu* como referencia para esa discusión. La mención a Bourdieu para este trabajo no es gratuita, una vez que el autor dialoga emblemáticamente con polos de cultura y distinción social nos apuraremos demostrados al longo de sus obras. De acuerdo con Bourdieu, el consumo es una forma de distinción social, decurrente de modos diferenciados de uso y apropiación. *Bourdieu* trabaja con una perspectiva simbólica de consumo y afirma que su actividad de consumo inciden en un campo simbólico oscilante, en que el individuo estarían en constante movimiento. Ese campo simbólico esta marcado por el estilo de vida dos sujetos. En otras palabras, es una forma por la cual el individuo experimenta el mundo, comporta-se, molda-se, renova y hace sus decisiones. El estilo de vida es un repositorio simbólico constituido por signos que, en su aspecto funcional corresponden exactamente a distinción a que se refiere *Bourdieu*.

Las diferentes posiciones en el espacio social corresponden a estilos de vida, en los cuales tiene una retratación simbólica de diferencias objetivamente inscritas en condiciones de existencia (BOURDIEU, 1983). Las acciones y la propiedad forman una expresión sistemática de las condiciones de existencia. Derivan-se de esas

condiciones objetivas los productos, igualmente objetivos de hábitos. El hábitos, conforme tratado anteriormente, es la matriz de la acción, el principio unificador y girador de otras prácticas, es subordinado a los condicionamientos materiales de existencia. En suma, el habitus es un conjunto de disposiciones duraréis que pueden reproducir las acciones objetivas.

En gustos de clase y estilos de vida, Bourdieu (1983) resalta que: ... cada dimensión de estilo de vida simboliza todas las otras; las oposiciones entre las clases se expresan tanto en uso de la fotografía o en la cantidad e calidad de las bebidas consumidas cuando en sus preferencias en materia de pintura o de música. (p.84)

Para la juventud y la publicidad de hoy nos dará el tiempo para la comprensión de los tipo de identidad culturales y de los productos simbólicos ampliamente diversificados pela capital global (transnacionales, nacionales, regionales y locales). Datos relativos a los jóvenes brasileños con edad entre 15 y 24 anos revela que los tres géneros musicales preferidos son: independientemente de la orden, el *sertanejo*, el *rock* (nacionales y internacionales) y el *pagode* (ABRAMO,2005). Desde eses dados estadísticos Ronsini sugerí “que el consumo de la música en Brasil estas lejos de comprobar la crisis de los valores nacionales” (p.422)

Observamos que el joven de hoy, esta viviendo la pirámide de los signos culturales y de la modernidad globalizada, configurando una nueva postura frente a el imaginario nacional y un cierto alejamiento en relación a ideología nacionalista. Es necesario que se piense el joven contemporáneo está dividido en regiones – nación – internacionalización, sitios por los cuales trafaga cotidianamente. Entonces, necesitamos indagar se las practicas y representaciones, de que son portadores, caracterizan-se como identidades de recusa ante los atores hegemónicos o leva-los a la total apropiación simbólica de los medios de comunicación.

Los medios de comunicación masivamente producidos ya fueran considerados capaces de colaborar con la construcción de lo Estado-nación, una comunidad imaginada en la cual los individuos se reconocen. En grande parte de países de America Latina, la televisión tomaran parte en procesos de integración nacional encabezados por el gobierno. Entonces la publicidad ha hecho con que las industrias culturales se regionalizasen para conquistar su parte de la publicidad. En Brasil, en la década de 1960, podemos observar el inicio de la formación de la cultura juvenil

basada en los bienes de consumo ofertados por los medios de comunicación. Tal desenvolvimiento ha encontrado expresión en dos momentos culturales: el *tropicalismo* y *la joven guarda*, que caminaban en sintonía con la internacionalización y modernización de las camadas jóvenes. Entonces, la relación juventud y medios de comunicación es algo gestado ha mas de cuatro décadas, cuando programas musicales y de auditorio, sobretodo de telenovelas, pasaran a ser elaborados para un segmento específico de la sociedad.

Esa relación torno-se cada vez mas estrecha, pues en la medida en que el numero de librerías, teatros, salas de cinema y promoción de actividades culturales disminuí, crecerán por los municipios brasileños proveedores de Internet, canales televisivos, principalmente tiendas de ventas de CDs. En ese escenario inicia a la nueva historia de la juventud, cercado por símbolos transnacionales, videoclips, Internet y televisión. Los jóvenes transitan también por estilos, posibilidades diversas, experimentan interacción entre el local y el global.

3. La música brasileña en el cine

3.1 Nacimiento y evolución del cine brasileño

En los años 50 la tentativa del cinema brasileño establecer en la industria registra en el final de los años 40, cuando fueran creadas empresas cinematográficas, en las cuales se destaca la Atlántica, en Rio de Janeiro, y la Vera Cruz, São Paulo. La productora de cine Atlántica ha producido decenas de películas las *Chanchadas*, genero que mezclaba musical y comedia con una historia sencilla. Los actores mas importante de este período fueran *Oscarito* y *Grande Otelo*.

La productora Vera Cruz nació en un momento de importantes emprendimientos de la década. El mercado cinematográfico aún no tenia concurrencia con la televisión. Entonces en 1950 pasaran por las 2,5 mil salas de exhibición brasileñas case 181 millones de espectadores, en mismo periodo la misma productora tuvo que contratar técnicos extranjeros, los estudios habían equipos de primera línea, con pretensión de hacer producciones de alta calidad técnica y artística. La producción mas conocida fue la película *O Cangaceiro*, con dirección de Lima Barreto, en 1953, esa producción ha recibido premios en Cannes y Venecia.

El primero síntoma de una nueva tendencia en el cine brasileño fue la película *Agulha no palheiro*, de Alex Vianny, en 1953. En 1955 esa tendencia se ha tornado mas clara con la premiere de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Esa película ha sido influenciada por el neo realismo italiano, fue el único cuestionamiento influenciado en el debate político y de las ideas nacionalistas, una generación de cineastas que producirá por si mismo sus propias producciones cinematográficas, en general sobre la producción cultura en Brasil. En 1957, el director Nelson Pereira dos Santos retoma sus temas sociales y el Rio de Janeiro de la zona Norte. (Rodrigues, 1992)

Un año después en São Paulo, el también director Roberto Santos, ha seguido los pasos de Nelson y dirigió la película "O grande momento" que marca por fin y presenta el temático urbano en el cinema brasileño. La producción cultural durante los años de la dictadura fue marcada por el clima de censura y represión, de vigilancia permanente, dirigida principalmente contra el pensamiento critico y innovador que no se ha submetida a la ideología dominante. Después del AI-5 tuvo una

desorganización del debate ideológico y de las experiencias culturales que fueran un de los símbolos mas expresivos de la efervescencia de la década de 60, y los años siguientes no registraran movimientos significativos. (Habert, 1994)

En los años 70, la producción cultural ha sido influenciada por el clima de terror provocando la auto censura y la introspección, una situación que muchos llamaban de parálisis cultural, mas que también se presentaran manifestaciones significativas de resistencia y, principalmente, de buscas de nuevas lenguajes y nuevas formas de creación. Ha sido incorporada nuevas técnicas de producción que han sido favorecidas por la expansión de los medios de comunicación y las subvenciones del gobierno, o sea en este período grandes empresas nacionales y internacionales monopolizaran el crecimiento del mercado de bienes culturales.

El ejemplo significativo de este crecimiento ha sido de las grabadoras, el Brasil fue considerado el sexto mercado fonográfico del mundo, controlado por empresas multinacionales distribuidoras de películas extranjeras” (Habert, 1994)

En ese periodo la presencia del estado era muy fuerte, no limitada solo la censura y la coerción, también tenía el control a casi todas las producciones culturales. A través de órganos oficiales, el estado ha financiado proyectos, ha promovido la producción y distribución de películas nacionales.

La música fue uno de los ejemplos mas fuertes *tem muito samba, muito choro e rock'n roll*. (Verso de la musica Meus caros amigos, Chico Buarque de Holanda y Francis Hime). *E tem mais: música de discoteca, jazz, baião, frevo, reggae, música sertaneja, folclórica, regional...*

El gobierno controlaba pero los artista criaban y de alguna manera intentaba difundir su arte, en los años 70 en la música también surgirán pequeños grupos experimentales y pequeñas grabadoras independientes. Interpretes y compositores promovían sus trabajos con sus propios recursos y presentaban en espacios culturales y alternativos que fueran siendo creados.

3.2 El carnaval en el cine brasileño



El samba es la música mas conocida y popular de Brasil, con raíces africanas, sobretodo de la Angola donde el baile *Semba* fue un antecesor del conocido Samba Brasileño, muy importante en Portugal y el resto de la Europa, donde se ha utilizado armonías generalmente encontradas en el Samba (de Brasil). El Samba se desarrolló como una especie distinta de música en el inicio del siglo XX, sobretodo en *Rio de Janeiro* (capital de Brasil), con una fuerte influencia de migrantes negros del estado brasileño de la *Bahia*. En medio al contexto del Samba, ha surgido las *Escolas de Samba*, que resultaran años de formación, esas *escolas* fueran también adoptadas por un grupo de artistas del samba para promocionar ese ritmo.

Donde este contexto carnavalesco permitió la emergencia pública de prácticas culturales de origen étnico africano, no siempre bien vistas en tiempos ordinarios, y más recientemente, el recuerdo de la abolición de la esclavitud como estandarte contra la desigualdad social y racial, y la exaltación de todo lo concerniente a la cultura popular”. (Flores, 2011)

La música “Pelo Telefone (1917), por Donga y Mauro Almeida, ha sido considerada el primero samba de grabación. Su grande publicidad ha llevado el nuevo

genero fuera de las favelas. En 1930, un grupo de músicos liderados por Ismael Silva ha creado la primera “Escola de Samba” , Deixa Falar, en el barrio Estácio de Sá. Han transformado el genero musical para ajustar el mejor desfile de Carnaval, en esta década, el radio ha diseminado popularidad del genero en todo el país, con el apoyo de la dictadura nacionalista de hasta entonces Presidente Getúlio Vargas, desde entonces el samba ha sido considerado la música oficial de Brasil, popularizada en innumerables películas y caracterizada como el ritmo brasileño.

El Brasil ha sido el país que mejor ha incorporado y facturado con la tradición del Carnaval, durante décadas hasta los días de hoy, también ha sido considerado uno de los mas importantes eventos del país. Actualmente el Brasil recibí millares de personas de todo el mundo, durante 365 días del año, definitivamente el Carnaval ha sido incorporado a la nuestra tradición haciendo parte de nuestra cultura. Con la oficialización de esa festividad en 1933, y el financiamiento gubernamental de los desfiles de escuelas de samba a partir de 1935, el carnaval se tornó en una imagen promotora de la prosperidad del país. (Flores, 2011)

El Carnaval. Se trata de una celebración nacida en la Antigüedad, que continúa en el presente, signada por la libertad de expresión en materia de comportamiento, modales, vestimenta y sexualidad. Practicado por culturas de diferente orden, el carnaval generalmente ha consistido en una exaltación de la carnalidad y, por lo tanto, es un movimiento tendente a la trasgresión de los valores aceptados tradicionalmente por las sociedades en donde se practica. Sus bailes, desfiles, banquetes y juegos comunales permiten escapar temporalmente de las barreras existentes entre los diferentes sectores que componen la sociedad”. (Flores, 2011)

En 1942, atraído también por la cultura del carnaval brasileño, Orson Welles empezó a filmar dos episodios de *It's all True - É Tudo Verdade*. La primera parte se trataba de retratar el Carnaval y sus influencias como por ejemplo, el samba y la religión con influencias africanas el *Candomblé*, la segunda parte del documental era homenajear cuatro hombres del nordeste de Brasil, que se dedicaba a la pesca. La película ha sido rodada en 6 meses y por problemas políticos con el entonces presidente de la república Getúlio Vargas, ha tomado como un desafío personal ya que Welles en la segunda parte de la película criticaba su gobierno. La película *É*

Tudo Verdade había la pretensión de demostrar el estereotipo *hollywoodiano* desde el punto de vista del negro y el latino-americano. La idea era conectar la historia de esas personas a cultura negra norte americana esa ultima parte nunca ha sido filmada, la ultimo tendría la participación de *Lous Armstrong* que contaría las raíces comunes entre el samba y jazz. *Trans 2* <<http://canhotagem.blogspot.com.es/2009/12/que-verdade-e-esta.html>>[Consulta: 10 julio de 2012].

4. Análisis:

4.1 *Cidade de Deus*



Introducción

En esta análisis nos centramos en el estudio de la música audiovisual; mas antes hacemos una pequeña introducción en la película analizada, *Cidade de Deus* (2002. Meirelles, Fernando), producción brasileña inscrita a partir del libro del autor *Paulo Lins*, hace referencia y muestra el crecimiento del crimen organizado en la *Cidade de Deus* – Ciudad de Dio – en las décadas de 1960 hasta 1980. En esta película que grande parte de los actores, son residentes de una chabola de Brasil, llamada *Vidigal*. El filme empieza en los años 60, con la historia de tres ladrones, conocido como el *Trio Ternura*, que pone muchos problemas a los comerciantes del barrio con pequeños robos, en general después de los asaltos, el trío dividía el dinero con los propios moradores.

El Protagonista *Dadinho* uno dos muchos niños que idolatraban el *Trio Ternura*, crece y juntase con su amigo de infancia *Bene* y a partir de allí desarrolla toda su historia, pues *Dadinho* que ahora llama *Zé Pequeno* cambia el nombre por cuenta de su religión el *candomblé* y a partir cuando decide entra para el mundo del trafico es considerado el mas violento y bien sucedido traficante de la *Cidade de Deus*.

La análisis esta básicamente esta centrada en la música extradiegética, ha sido observado que el samba y sus vertientes, es la referencia relevante en esa película pues marca el sitio, dentro de la cultura de esta comunidad. Principalmente que la historia del Samba esta enraizada a la cultura africana y desarrollada en *Rio de Janeiro* a los inicios del siglo XX, con fuerte influencia de inmigrantes africanos llegados desde el nordeste de Brasil. Entonces, desde la mitad del siglo XIX, negro y mestizo iban a vivir en esos barrios “considerados” criminales, formando y aumentando el numero de población en esas comunidades.

Simbólicamente, salir de los limites de los barrios mas lejos es ser reconocido como persona, mismo que eso no pase en el campo del consumo. Es importante puntuar que el dinero conseguido por Bené – y tambien por Zé Pequeño – en el trafico no esta utilizada, por ejemplo, en la propia educación, casa y salud. Mas en la posees efímeras, objetos de afirmación social que confieren resultados momentáneos de reconocimiento en la sociedad, pues tenemos allí “consumo como estrategia no solo de emulación social, mas, principalmente, de construcción de referencias publicas cerca del sitio social que desea ocupar, el estilo de vida que se busca compartir e, fundamentalmente, de la construcción de si que se apetece proyectar (ENNE, 2006).

01. Bloque Inicial



Figura 1 Análisis de la intervención de la música en el bloque 01

Musicalmente y narrativamente tenemos 6 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 1:

- 1 – En la introducción cutillo siendo afilado: realidad (sonido diegético).
- 2 – Músico toca el instrumento cavaquinho (en un creciente de la música entre 1 y 2), el sonido de la samba cada vez mas fuerte, se mezcla con la fiesta.
- 3 – La cocinería prepara la comida para la fiesta, sonido diegético corte (transición de la imagen)
- 4 – Variación musical, sonido diegético (golpe sonoro).
- 5 – Hay una variación en la música disminuyendo, atención sonora al baile.
- 6 – Transición samba – sonido diegético gallina, variación dramática.

Vemos en esa secuencia todos los cambios de música y por donde pasa todas las transiciones. Esas transiciones permiten pasar la idea a través de la samba una música alegre, asociada a la fiesta y felicidad.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta secuencia la música, característica de Brasil, la samba. Su función es exactamente demostrar su

especificidad y característica sonora en una comunidad de baja renta, en Brasil, años 70. En esas regiones, sobretodo a *Rio de Janeiro*, se escuchará casi siempre la música samba y sus vertientes, para la estructuración de esta secuencia ha ocurrido una buena integración imagen versus sonido.

02. Bloque2



Figura 2 Análisis de la intervención de la música en el bloque 02

Musicalmente y narrativamente tenemos 3 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 2:

1 – Transición de tiempo a través sonido (reloj) tic tac, aumentando hasta la transición el fundido de la imagen.

2 – Transición de tiempo realizada en tres momentos, *flashback*, se utilizada el fundido (imagen 1 y 2), presente y pasado, con sonido (reloj) .

3 – La pasaje del tiempo sigue con el sonido de reloj disminuyendo.

En esta secuencia, tenemos un fundido encadenado visual con sonido del reloj, configurando la pasaje de tiempo, presente y pasado.

03. Bloque3



Figura 3 Análisis de la intervención de la música en el bloque 03

Extradiegéticamente y diegéticamente tenemos 3 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 3:

- 1 – Oímos las primeras batidas del samba, en un creciente
- 2 – La música case desaparece cuando “Cabeleira” rompe los cristales,
- 3 – La samba sigue disminuyendo, el dadinho, con sonido de disparos.
- 4 – La música sigue el ritmo, pero el sonido diegético esta vivo cuando *Cabelereira* habla con las víctimas.
- 5 – El cristal de las ventanas se rompen y hay una transición del la música extradiegética (samba) para diegética.

Tenemos aquí todos los cambios utilizados diegéticamente, pero la música de samba no cambia, apenas disminuyendo el volumen durante toda la secuencia.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta secuencia la música samba, extradiegética. La escena ocurre en un Hotel cerca de la Ciudad de Dios, el clima de tensión y de violencia, necesitaría una música mas contundente y no una que va

aportar justamente el contrario a la tensión, en este caso la relajación. En esta escena la integración música versus imagen ha sido secundaria pues la música samba en este caso nos remete o que realmente esta pidiendo la imagen.

04. Bloque4



Figura 4 Análisis de la intervención de la música en el bloque 04

Tenemos 3 períodos narrativamente, como se ilustra en la figura en el bloque 4:

- 1 – Oímos las primeras batidas del samba, en un creciente de volumen.
- 2 – Tenemos ahora Zé Pequeno que interactúa con la música se incorporando con a narrativa.
- 3 – En la imagen 3 el sonido va disminuyendo en un creciente, en momento de una pelea, haciendo con que la música se quede en segundo plano.
- 4 – La música diigética sigue disminuyendo esta casi de fondo, al enseñar la alegría de Cenoura que baila cerca de la mesa del bar.
- 5 – En esta transición al aparecer Bene y Zé pequeno el nivel de volumen empieza a subir.

Códigos que aportan la música: esta secuencia la música samba, esta representada como música diegética. La escena ocurre en un bar, en la Ciudad de Dios. Hay momentos en que los dos personajes interactúan con la música, en este caso su función musical es como un hilo conductor sonoro, con una integración importante en la secuencia.

05. Bloque5



Figura 5 Análisis de la intervención de la música en el bloque 05

Tenemos 5 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 5:

- 1 – La música diegética empieza exactamente cuando Buscapé entra en la Boca (sitio donde vende droga). Oímos la canción, con nivel de volumen bajo
2. Tenemos un plano donde esta Bené y Buscapé, la música diegética sigue de fondo.
3. Transición de la secuencia, donde va aparecer el personaje que toca el instrumento (sonido diegético), conocido, para tocar samba.

En esta secuencia distinguimos 3 escenas que se divide en tres partes, en esta momento la música no sirva de hilo conductor para historia, sirve simplemente para ilustrar el sitio donde estaba pasando todo eso.

Códigos que aportan la música: en esta secuencia oímos una canción acústicamente. El sonido llega desde la calle, cerca de la casa de Buscapé y Bené,

en la Ciudad de Dios. El instrumento utilizado es el Cavaquinho, importante en contexto musical de la samba.

06. Bloque6

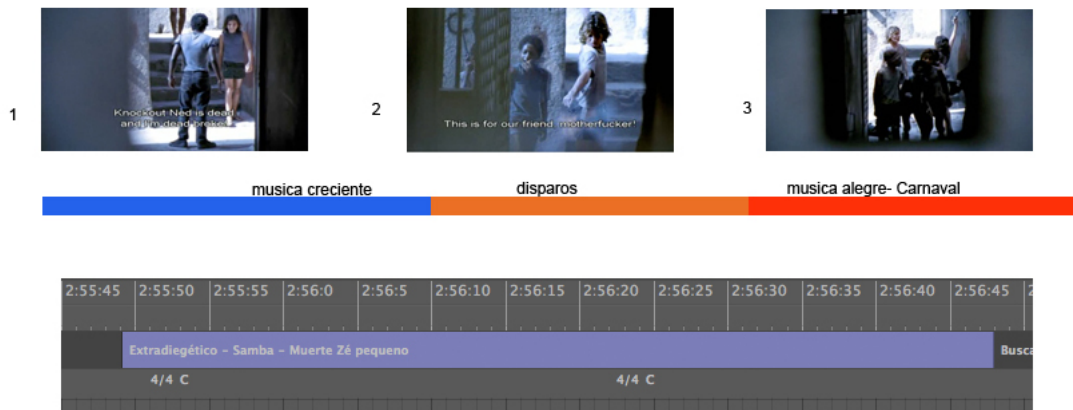


Figura 6 Análisis de la intervención de la música en el bloque 06

Musicalmente y Narrativamente tenemos 3 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 6:

1 – Oímos las primeras batidas del samba, en un creciente.

2 – La música queda en segundo plano, pues el sonido de los disparos, hace con la música desaparezca.

3 – Con la muerte de Zé Pequeno, la música sube de volumen y de ritmo. Creando una sensación de alivio y alegría (música samba).

Vemos que todos los cambios sonoros sigue el hilo conductor de esta secuencia, primero con el inicio de música, luego los disparos y en seguida la musical de Carnaval. Resaltando alegría al echo ocurrido.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta secuencia la música samba, representada como música extradiegética. El samba que se oye es el típico utilizado en las Escuelas de Carnaval de Brasil. Incongruente pues en la escena el ritmo de la música es totalmente contrario al ocurrido. La función sonora en este caso, hace referencia ha un momento de relajamiento momentáneo en la comunidad.

4.2 ANJOS DO SOL



Introducción

La película *Anjos do Sol* (2006. Lagemann, Rudi), es una denuncia a la prostitución infantil en Nordeste de Brasil, esta basado en hechos reales, a través de la historia de María, una niña de 12 años de edad, vive en plena miseria con su familia. La misma ha sido vendida por su padre que piensa que su hija va a tener una vida mejor fuera de su casa. Pues el que su padre no sabia es que la venda de esta niña ha sido para un reclutador de prostitutas encubierto diciendo que la niña tendrá una vida mejor fuera de casa.

Así que, en seguida María ha sido comprada por una subasta de niñas vírgenes, para ser enviada en un prostíbulo, en pleno *Garimpo* – sitio donde hombres de todo Brasil va a trabajar para buscar piedras preciosas, en la Amazonía. La prostitucion practicada es un mundo a parte encubierto, incluso por los políticos de la región. Esta película es una denuncia de malos tratos, a través de una larga investigación a la explotación infantil. Para analizar - *Anjos do Sol* - hemos basada en la música extradiegética es decir música de cine, que podría valer para una película ambientada en cualquier lugar y tiempo.

01 – Bloque Inicial



Figura 1 Análisis de la intervención de la música en el bloque 01

Musicalmente tenemos 5 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 1:

- 1 – El hombre sale para barco en mar abierto, música usual de cine.
- 2 – En primerísimo plano el hombre piensa el camino que aun le queda, sigue la misma canción.
- 3 – Plano general del hombre, misma línea musical con una pequeña variación.
- 4 - Sigue la misma música usual de cine (golpe sonoro, cutillo) en la mano de María.
- 5- Variación dramática cuando María mira el hombre, entrando en su casa.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta secuencia una música que podría ser utilizada en el cine usual. El lugar es el “sertão de Brasil” donde existe una realidad de hambre y pobreza, pues allí también con las faltas de lluvias hay una vida limitada en relaciones a otras regiones. La función sonora filmica es sencilla de entender pues es informal, casi imperceptible acompañar música versus imagen.

02 – Bloque 2



Figura 2 Análisis de la intervención de la música en el bloque 02

Musicalmente y narrativamente tenemos 2 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 2:

1 – La intervención musical (repetida en 4 escenas) realizada en este bloque es siempre asociada al momento de tristeza de la personaje.

2- El acercamiento con un primerísimo plano nos transporta ha estar cerca de la personaje.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta secuencia una música que podría ser utilizada en cualquier tipo de cine. La función sonora fílmica en esa escena es sencilla, convierte esta canción melancólica y personal de la personaje.

03 – Bloque 3

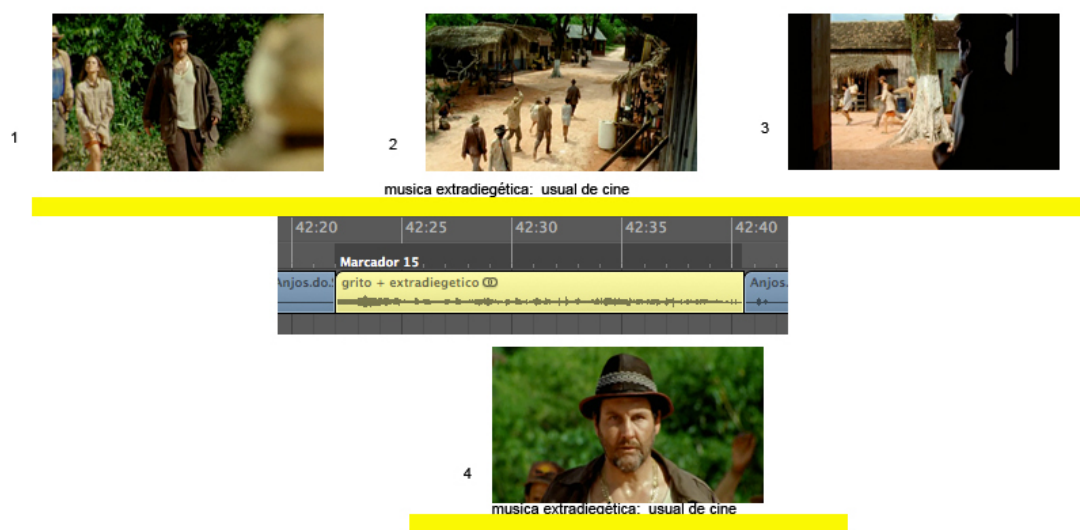


Figura 3 Análisis de la intervención de la música en el bloque 03

Musicalmente y narrativamente tenemos 4 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 3:

- 1 – Música usual de cine, con una situación de tensión y violencia.
- 2 – La música extradiegética sigue con una música incómoda (creando una tensión)
- 3 – Cambio de plano, sigue la misma tensión sonora.
- 4 – Primerísimo plano, la música se convierte y se asocia a la escena, con un suspense.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta secuencia una música que podría ser utilizada en el cine usual (Nombre de música). Ocurre en la zona de *garimpo*, nordeste de Brasil, la música utilizada anticipa algo que va a ocurrir, con un clima de tensión.

05 – Bloque 5



Figura 5 Análisis de la intervención de la música en el bloque 05

Musicalmente y narrativamente tenemos 3 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 05:

1 – María esta se arreglando para salir en la noche carioca, de *Rio de Janeiro*, entonces, empieza los primeros ruidos sonoros con instrumentos musicales utilizados en la samba.

2 – Sigue la música extradiegética de samba con la paisaje de *Rio de Janeiro*.

3 – La música sigue como hilo que hace con María aun en el coche, quede mirando la ciudad y sus bellezas.

Códigos que aportan la música: en esta secuencia tenemos María que va vivir en *Rio de Janeiro*, y la música de la samba es el hilo conductor de la narrativa, pues nos lleva hasta la ciudad de la samba. La música samba mezclada con imágenes de la Playa de *Copacabana*, *Pão de Açucar* y *Cristo Redentor*, han sido considerada clichés hasta los días de hoy, así que la samba integrada a imágenes de la ciudad de *Rio de Janeiro*, automáticamente nos lleva hasta Brasil.

4.3 BOCA DO LIXO



Introducción

Boca do Lixo (2006. Frederico, Flavio), es una película basada en hechos reales cuenta la historia de Hiroito, a los finales de años 50 en São Paulo, sul de Brasil. Hiroito ha sido un de los mas importantes personajes en la zona central de São Paulo, llamada *Boca do Lixo*, zona dotada de criminalidad y prostitucion.

Hiroito no era el típico criminal, era delgado, con gafas y le gustaba mucho la lectura. En su momento era respetado, utilizaba su inteligencia y mucha disposición a la violencia, incluso ha sido acusado de matar su padre, mas nunca ha sido comprobado tal crimen. En esta análisis nos centramos en la música audiovisual y que nos aporta determinadas escenas.

01 – Bloque Inicial



Figura 1 Análisis de la intervención de la música en el bloque inicial

Musicalmente y narrativamente tenemos 4 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 1:

1 – La música empieza exactamente con los novios conmemorando entrando en la fiesta de su matrimonio (sonido extradiagético).

2 – Los amigos brindan y gritan, la música italiana “*Come Prima*” convierte en algo alegre en medio a la gente y amigos.

3/4 - La canción brinda el momento de la consolidación del matrimonio (sonido extradiagético).

Códigos que aportan la música: en esta secuencia tenemos el matrimonio de Hiroito. La utilización de la música italiana *Come Prima*, de 1958, marca un momento importante en São Paulo, con la fuerte influencia de la emigración italiana llegadas en Brasil. La música se integra con la imagen.

02 – Bloque 2

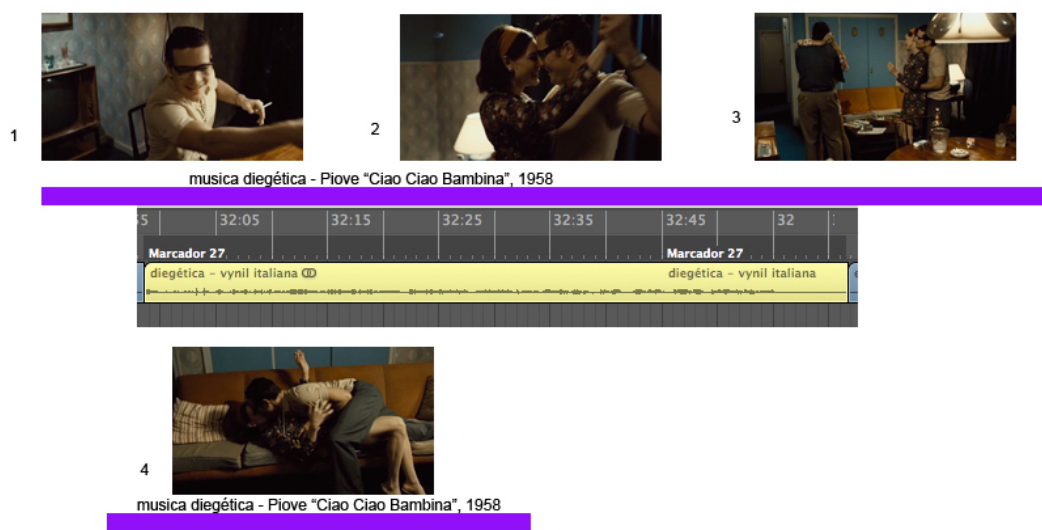


Figura 2 Análisis de la intervención de la música en el bloque 02

Musicalmente y narrativamente tenemos 4 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 2:

- 1 – Hiroito pone el vinilo de una música italiana (sonido diegético).
- 2 – Baila con su mujer, interactuando con la música.
- 3 – En plano general, escena las dos parejas bailando.
- 4 – Por fin, un beso acompañada aun de la música que sigue.

Códigos que aportan la música: tenemos en esta escena (sonido diegético) con Hiroito que baile e su casa con su pareja, la utilización de la música italiana Ciao Ciao Bambina, de 1959, sigue con la fuerte influencia de la inmigración italiana en Brasil, sobretodo en São Paulo, Sul de Brasil.




4.4 BRAZIL



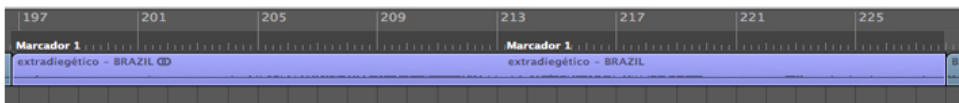
Introducción



La película *Brazil* (1985, Gilliam, Terry), hay poca referencia a Brasil, a parte la música tema: *Aquarela do Brasil*, del compositor Ary Barroso. *Brazil* es una historia de ficción científica futurista, con una sociedad infeliz y totalmente conectada a burocracia. Los personajes son altamente caricatos, que viven en un mundo caótico. Nos centramos en la utilización de la música *Aquarela do Brasil*, utilizada en diversas cadencias y ritmos, retrabajado para ser utilizada como música de cine “al uso”.

01 – Bloque Inicial

1  2  3 

música extradiegética : Orchestra "Aquarela do Brasil"



4  5 

música extradiegética : Orchestra "Aquarela do Brasil"

Figura 1 Análisis de la intervención de la música en el bloque 01

Musicalmente y narrativamente tenemos 5 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque inicial:

1 – en el inicio de la película un (timbre) puntúa el comienzo creciente de la música *Aquarela do Brasil*.

2 - en el fotograma 2 y 3 la música sigue en un creciente, criando una cierta ansiedad y agilidad en su trabajo.

3 – la armonía musical llega cuando el plano consiste en prioriza la figura del jefe en la empresa.

4- primerísimo plano (ruido de maquinas dactilógrafas) y la mirada en reloj, en un creciente musical, de orquesta.

Códigos que aportan la música: tenemos la música extradiegética *Aquarela do Brasil*, en ritmo de orquesta, la música esta representada, en una fabrica altamente alienada por la burocracia.

02 – Bloque 2

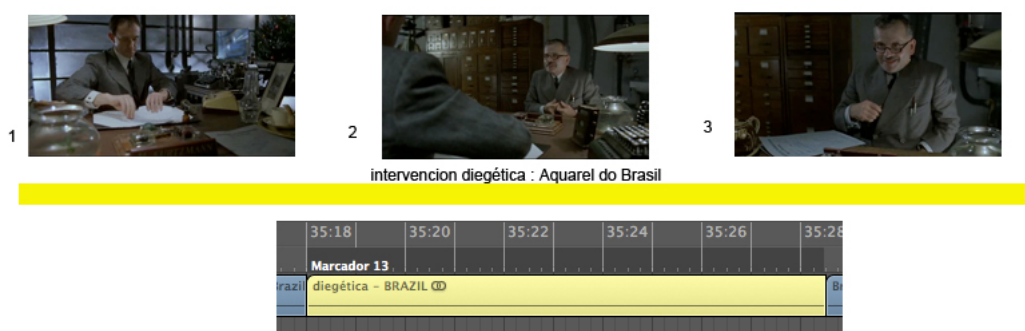


Figura 2 Análisis de la intervención de la música en el bloque 02

Musicalmente y narrativamente tenemos 3 períodos, como se ilustra en la figura en el bloque 3:

1 – El personaje empieza a cantar la música *Aquarela do Brasil*: realidad (sonido diegético)

2 – El otro personaje también canta *Aquarela do Brasil*, (*ruido*).

3 – Un suspiro puntual y el termino de la música (golpe sonoro)

Códigos que aportan la música: la música *Aquarela do Brasil*, en la película *Brazil*, hay varias representaciones y intervenciones sonoras, con innumerables variaciones diegética y extradiegeticamente.

5. Conclusiones

De la presente investigación se desprenden una serie de conclusiones relevantes no ya tan solo para entender el papel de la industria del cine como música fílmica, sino para valorar el grado de coherencia internas eventuales políticas de desarrollo. De hecho, si revisa la evolución de la música brasileña y sus movimientos culturales en diversos apartados como por ejemplo: el choro, *el tropicalismo*, *la bossa nova* y *la samba*.

La música brasileña ha sido formada, principalmente, a partir de la fusión de elementos europeos y africanos, en especial por la migración portuguesa y esclava. En la música popular el negro tuvo una participación fundamental. Trayendo de la África algunos instrumentos como *atabaques*, *agogô*, *cuíca* y el *berimbau*, ritmos desconocidos por Europeos, en el siglo XVIII su contribución ha hecho notar en los bailes y canciones del pueblo, creciendo en importancia en el siglo XIX y floreciendo en exuberancia después de esclavitud en 1888, comparado. De echo la música brasileña adicióno nuevos elementos, para su evolución sonora, como en caso del *Choro* y *bossa nova*.

Hemos dividido el estudio en cuatro partes, analizando cuatro películas distintas no que se refiere a montaje y estructuración sonora, centralizamos en *Cidade de Deus* y hemos ampliado el análisis a : *Anjos do Sol*, *Boca do Lixo* y *Brasil*.

En la análisis de *Cidade de Deus*, se utiliza la samba en diversas secuencias, diegéticamente y extradiegéticamente. Hay momentos en que los personajes interactúan con la música, como se todos los elementos musicales estuviera en un único contexto. La intervención sonora (samba) ocurre en varias ocasiones, pues la samba como genero de música cliché, no se puede aplicar en *Cidade de Deus*, pues existe la necesidad en algunas secuencias como representación sonora de las personas que viven en aquel determinado contexto, en este caso su función musical es como un hilo conductor sonoro, como una integración importante realizada en cada secuencia. No podemos olvidar que también se utiliza músicas internacionales como *Get Up I Feel Like Being Like*, James Brown; *Kung Fu Fighting* - Carl Douglas; *Dance Across the Floor* – Jimmy Bo Horne.

Tenemos también la película *Anjos do sol* que en un dado momento hace referencia a música cliché de la samba, en *Anjos do Sol* son utilizadas algunas músicas extradiegética que podrían ser utilizadas en cualquier tipo de película. En la secuencia que María llega en Rio de Janeiro, son puntuales las “batucadas” de la samba versus imágenes; de la playa e el “calçadão de Copacabana” pues están allí para reafirmar y integrar la música y sus imágenes.

En *Boca Lixo*, el diseño sonoro está basada por la fuerte influencia de la emigración de Españoles, Italianos y Portugueses. Sobretudo representada por la música italiana, en ese caso la samba, no representa la película musicalmente. Otro ejemplo la estructuración es la película *Brazil*, el único código sonoro que hace referencia a Brasil es la música *Aquarela do Brasil*, en esta producción hay varias representaciones y intervenciones sonoras, con innumerables variaciones diegética y extradiegética de la misma música.

De hecho para una buena estructuración de una película se necesita un trabajo en equipo: montador, director y músico. Este equipo deberá acoplarse para que el montaje no sea organizado de modo individual, mas teniendo en cuenta la importancia de la construcción sonora de una película.

BIBLIOGRAFIA

Seren, Lucas. 2011. *Gosto, Música e Juventude*. São Paulo: Annablume.

ENNE, Ana Lúcia S. *À perplexidade, a complexidade: a relação entre consumo e identidade nas sociedades contemporâneas*. In *Comunicação, Mídia e Consumo*. Vol. 3 no 7. São Paulo: ESPM, 2006.

José de Almeida, Milton. 1994. *Imagens e sons, A nova cultura oral*. São Paulo: Cortez.

Chion, Michel. 1989. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

Araujo, Inácio. 1995. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione.

Machado, Arlindo. 1997. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus.

Perrone, A. Charles & Dunn, Christopher. 2002. *Brazilian popular music & globalization*. , Florida: Routledge.

McCann, Bryan. 2004. *Hello, Hello Brazil: Popular music in the making of modern Brazil*. USA: Duke University Press.

Bourdieu, P.; Passeron, Jean-Claude. 1982. *A reprodução*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Abramo, H. W. 1994. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta.

Artículos de revista:

Flores, Silvana. 2011. "Alô, alô realidade" *Representaciones del carnaval en el cine brasileño*: 47-56.

Vicente, Eduardo. 2005. "Intercom" *A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão*: 01-13.

Martins, Sérgio e Vitale, Paulo. 2007. "Veja.com" *A nação das cantoras*.

Magaldi, Cristina. *Adopting imports: new images and alliances in Brazilian popular music of the 1990s*. *Popular Music*, 18 , pp 309-329

Material Audiovisual:

1. *Cidade de Deus*. 2002. Brasil. Mus. Antonio Pinto y Ed Côrtes, Mont. Daniel Rezende, Dir. Fernando Meireles.

2. *Brazil*. 1985. Reino Unido. Mus. Michael Kamen, Mont. Julian Doyle, Dir.

Terry Gilliam.

3. *Anjos do Sol*. 2006. Brasil. Mus. Felipe Radicetti, Fluy Nervoso, Mont. Leo Alves, Rudi Lagemann, Felipe Lacerda, Dir. Rudi Lagemann.

4. *Boca do Lixo*. 2006. Brasil. Mus. Eduardo Santos Mendes, Mont. Vânia Debs, Dir. Flavio Frederico.

Recursos en línea:

Clark, Silvia.2005."Mariachi music as a symbol of Mexican culture in the United States" Trans1

<<http://ijm.sagepub.com/content/23/3/227.abstract>> [consulta: 07 de junio de 2012].

GfK Brasil.2012."Ouvir música é un hábito diário de maioria de los brasileiros" Trans2

<http://www.lvba.com.br/web2/imprensa/?ouvir_musica_e_habito_diario_da_maioria_dos_brasileiros> [consulta: 07 de junio de 2012].

Pires Barros, Sóstenes Pernambuco.2012."Bossa nova e suas histórias" Trans3 <<http://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>> [consulta: 07 de junio de 2012].