

1978

Diez años de cine nacional*

Diez años después del filme *Dios y el diablo en la tierra del sol*, uno de los logros del cine nacional, *Opinião* reúne declaraciones de algunos cineastas, hablando de estos tiempos y de la situación actual. Un balance que muestra, por sobre todas las cosas, el fin de los esquemas colectivos de los años sesenta.

En mayo de 1963, Glauber Rocha preparaba la producción de *Dios y el diablo en la tierra del sol* en sertón de Bahía. Ahora, transcurridos diez años, la gran aventura del moderno cine brasileño parece llegada a su fin. El sueño de “una idea en la cabeza y una cámara en la mano” acabó. El cinema novo —gloria de la cultura brasileña y excelente producto de exportación de los años sesenta— expiró con dispersas oraciones fúnebres y un vago atestado que apuntaba como causa mortis “la falta de comunicación de sus filmes con el gran público”. Finalmente, ¿qué fue lo sucedido? ¿Qué es lo que piensan los cinemanovistas de todo esto? Y principalmente, ¿qué es hoy el cine brasileño y qué podrá dar mañana?

Geraldo Sarno

El mercado de cine no es el del documental, que debería estar apoyado por instituciones o por la televisión.

Geraldo Sarno

Lo que se debe comprender es lo siguiente: el cine, tradicionalmente, se relaciona con el público bajo la forma de entretenimiento dado por la ficción. Rarísimas veces esa relación es hecha a través de documentales. Y las excepciones —los casos de Walt Disney y *Perro mundo*, que poseen una visión exótica o patológica de la realidad— son lamentables. El mercado normal del cine no es el mercado del documental: debería estar apoyado por

instituciones o por la televisión. Mi obra, si tuviese un objeto central, diría que es una crítica a nuestro modelo de desarrollo, una crítica a la modernización en el Brasil. Mi búsqueda temática en el nordeste tiene un fuerte sentido afectivo pero sobre todo cultural.

El nordeste es de una riqueza impresionante; por eso tuve que recurrir a la sociología, a la economía, a la antropología, en un transcurso que va desde *Viramundo* a *Viva Carirli*, un transcurso claro con una línea desarrollada en busca de un cierto tipo de humanidad brasileña.

Es una cosa que sólo te llega a largo plazo, por decantación; Después que uno conoció el nordeste, viajó bastante. Es apasionante. No es en el nivel antropológico, ni en el económico —que no entiendo— sino en la realidad del pueblo que vi y al cual pertenezco, del país que me apasiona, que tomo partido, sufro, me alegro. Esta es mi realidad, mi vida. En el fondo, es un problema de un cierto tipo de nordestino que vive aún en función de la naturaleza, el pobre, el campesino que tiene una vivencia, una relación con el mundo, una fuerza que es un negocio que el cine no ha conseguido captar. Dado pero todavía en trazos muy pobres: en algún documental excepcional, en algún u otro filme excepcional de ficción, en Glauber, en Nelson. Lo que me interesa es hacer un determinado tipo de filmes en una situación muy específica. Lo que me sedujo en el documental, de inicio fue la posibilidad de trabajar con la materia de la realidad social muy caliente, muy directa, muy próxima a ciertas ciencias sociales. Mi trabajo fue Después evolucionando hacia un asunto que se está tornando cada vez más personal, más sensible, y menos sociológico. Creo que la gente tiene que partir de la materia prima, que son los datos sociológicos y económicos, para producir emociones, producir una actitud. No es una línea que estoy proponiendo para el documental, pero estoy seguro de que es uno de los caminos a seguir. Lo que me maravilla en el documental es esta capacidad de emocionar.

¿Mercado para este tipo de cine?, aún es difícil. Las grandes escuelas documentalistas del pasado siempre estuvieron ligadas a instituciones, jamás tuvieron objetivos comerciales. La solución de reunir documentales en un largometraje, para facilitar la exhibición, como yo y el grupo de Thomas Farkas hicimos con *Brasil verdad* y *Herencia del nordeste*, se reveló precaria. Pocas personas asistieron. Actualmente estoy intentando encontrar nuevas fórmulas de canalización para mis trabajos. El mercado ideal —quizá también el único—

para el documental, hoy, es la televisión. La experiencia que tuve en la TV Globo (serie Shell-Globo Special) fue buena: no sentí ningún tipo de limitación, ni tampoco la presión de saber que me estaría dirigiendo a un público mucho mayor, al contrario. La relación de la cultura con la sociedad necesita ser desarrollada. Estoy refiriéndome a la cultura como un todo, no solamente en términos de ficción y de documentales.

La posición marginal no me sensibiliza. Hablo de la posición en sí y no del contenido de las obras llamadas marginales. Julinho Bressane tiene un filme admirable. *El bandido de la luz roja*, de Rogerio Sanzerla, realizado en 35 mm, es sorprendente. Julinho y Rogerio se dicen marginales. No creo en esto. Y no es por elitismo o vanidad, no.

Carlos Diegues

El cine brasileño dejó el mercado de ideas
y no logró llegar al mercado de consumo.

Cacá Diegues

Hay un vicio en todo raciocinio cultural hecho hoy en el Brasil, que es quedar siempre atado a los hechos e ideas de un pasado reciente. Este tipo de comportamiento no creo que sea posible más. Ahora la situación es otra bien distinta, vamos a comenzar en otra fase histórica del país, con otro diálogo.

No estoy proponiendo soluciones individuales, pero pienso que como todo está comenzando de nuevo debemos experimentar profundamente. Pienso que, por ejemplo, en el pasado año surgieron tres filmes (*Como era gustoso mi francés*, *Los inconfidentes*, *Cuando llega el carnaval*) totalmente diferentes entre sí, cada uno respondiendo a un camino propio, pero que comienzan a desmontar y criticar toda esa mitología de los años sesenta, que en aquel momento era real, formaba parte de un proceso. Pero esto acabó convirtiéndose en mitología, folklore. Y ahora el panorama cultural brasileño es eso: pasquín, página cultural de *Opinão*, cosas todavía ligadas a esa mitología; el propio cine brasileño como movimiento industrial aún está basado completamente en el concepto de nacionalismo de los años cincuenta, getulismo, petróleo, etc. Y en estas cosas ya yo no creo más.

Por tanto no me interesa discutir con base en referencias pasadas. No me interesa más

discutir el cinema novo, ni la diferencia entre cine comercial y cine de arte, en el fondo todo es comercial; impuesto a una pantalla está sirviendo de mercancía. Estas cosas están todas debidamente codificadas en torno a un proyecto que sería el del “cine brasileño” con esa referencia de nacionalidad, y esto no me interesa más, en la medida en que el concepto de nación hoy en el Brasil está directamente ligado al concepto de estado. Y quien se interesa hoy por el cine brasileño acaba teniendo que defender un cine que está siendo patrocinado con determinados intereses. En este sentido no tengo más interés por el cine brasileño, envuelto en una serie de mentiras y mitologías.

Una de estas mitologías es el propio carácter “industrial” de nuestro cine, su comercialización. Usted toma los datos estadísticos del INC y entonces verifica que nada de eso es verdad. La idea de que el cine brasileño ya tiene “taquilla” es otro mito. La propia fórmula comercial de la comedia erótica, que hoy predomina entre nosotros, ni fue inventada en el Brasil, ni está procurando ninguna novedad desde el punto de vista de la industria. De aquí a dos o tres meses esta fórmula va a ser abandonada, pues no posee fundamentos culturales ni tampoco industriales. Ella corresponde a una fase cada vez más provinciana y artesanal del cine brasileño. En el Brasil se está jugando a hacer industria. Se toma un objeto italiano, americano, se copia este producto artesanalmente a duras penas en un plazo de seis meses con actores mal pagados, productores que no tienen dinero, laboratorios precarios, sin garantía de distribución. Lo que existe en el Brasil es una copia provinciana subdesarrollada de formas aparentes de una industria internacional.

Lo que yo pienso es que el cine brasileño abandonó el mercado de ideas y no logró llegar al mercado de consumo. Y en esta etapa intermedia en que se encuentra no da para regresar, y no le es posible salir al frente. En el mercado de consumo él no llegará nunca, porque el cine no resulta ya un arte de consumo. Cambió. Lo que está sucediendo en el mundo entero es otra cosa, y no va a ser el Brasil el que va a modificar esta situación. Y al mercado de ideas es muy difícil regresar. El cine brasileño como mercado de ideas correspondió al periodo de cine nuevo, y llegó a establecer ciertos principios universales para el cine político, creó un nuevo concepto de cine independiente, fecundó con ideas el cine latinoamericano y de todo el tercer mundo. Y hoy en el Brasil se realizan los peores filmes del mundo, todos saben esto. Perdemos la importancia que un día tuvimos en el contexto de la cinematografía internacional.

Con todo esto sólo me interesa hacer cine en el Brasil en condiciones brasileñas. Pero creo que existen distintas circunstancias nuevas que deben ser conocidas, y la condición fundamental para esto es la defensa y preservación de nuestra propia identidad. El asunto es que usted busque, en esta zona intermedia, en la cual el cine brasileño va a permanecer por mucho tiempo, la sustentación de su identidad. Creo que deben ser hechos filmes sobre el Brasil actual. Usted debe dar su testimonio a través de la creación cultural.

Mas para eso una cosa resulta imprescindible: explotar los límites del cine mismo, reconocer en el cine un instrumento de invención y creación permanentes. Cine no significa lenguaje, significa lengua. No es una cosa que tenga un código preestablecido como la literatura. Lo que existe son imágenes que usted construye, sin algún código precedente, como articulación narrativa. No podría trabajar bien con mi instrumento si no tuviese la vocación de la invención permanente. Está claro que todo esto va a ser juzgado dentro de la realidad nacional, pero en función del universo de ideas en el cual vivo. Quiero ayudar a transformar el cine en instrumento de conocimiento y ésta es una de las razones morales que me lleva a realizar cine: la de relacionarme con el resto, a través de una posibilidad de conocimiento que le concedo.

Arnaldo Jabor

La única posición es la de aceptar que se es brasileño, sea cual fuese la situación brasileña.

Arnaldo Jabor

Existe una posición que no me agrada que es la de la ubicación del artista brasileño un poco como víctima, posición que encuentro complaciente. En este momento el llamado cine de autor realmente decreció. Pienso que los caminos están más intrincados y el artista realista, el que intenta tener una visión clara de la realidad, tiene que aceptar este intrincamiento sin temor a perderse en él. La realidad se tornó laberíntica, pero si usted tuviese miedo de quedar atrapado en ella va, como máximo, a salvaguardar una virginidad quede hecho no significa mucho para la realidad brasileña ni para la cultura mundial. Estimo que Bertolucci es uno de los primeros cineastas que está enfrentando con un duro mirar, cara a cara, la realidad económica en que vive. Ese realismo que le permitió el psicoanálisis, dio a *El conformista* y al *Tango* una importancia muy grande. Creo que *El conformista* es mucho más

importante que los demás filmes radicales (*film-lets*) que Godard hizo últimamente en régimen de maldición. Hice *Toda nudez* guardando las debidas proporciones, en esa misma perspectiva. Tomé la pieza de Nelson Rodrigues —que encuentro un autor revolucionario a pesar de estar clasificado como reaccionario por el pensamiento izquierdista oficial— y realicé un filme que tiene una especie de soporte erótico y sin embargo no es un filme pornográfico y es mi mejor filme. Y el más importante políticamente, pues está siendo exhibido en el Roxy y en un gran circuito. Usted tiene que apoyarse en los mitos de la industria cinematográfica para poder ir contra ella. Creo que el cine olímpico acabó, que el arte olímpico es un arte que no interesa más. Y considero esto una idea de vanguardia, pues pienso que el desafío de la conquista de un lenguaje público es una búsqueda de vanguardia. Se confunde mucho vanguardia con esoterismo, pero la vanguardia no tiene que implicar obligatoriamente un hermetismo.

Joaquim Pedro de Andrade

Surge una falsa moral, ya en completo desacuerdo con la práctica, en la misma clase que ve estos filmes.

Joaquim Pedro

El cine que se hace hoy en el Brasil refleja muy de cerca las diversas contingencias políticas y sociales por las que el país va atravesando. Por una parte notamos la fuerte presión que se ejerce a través de la selección del financiamiento (guiones aprobados) y también por la ejecución de cortes y prohibiciones.

Por otro lado, verificamos actualmente otro tipo de “dirigismo” muy fuerte: el “comercial”, que además refleja la edad comercial alcanzada por la cinematografía nacional. Se está desarrollando una selección de carácter comercial muy grande, que provoca que el énfasis de producción, en términos cuantitativos, haya pasado para los llamados filmes de “boga” (erotismo situado en una clase media urbana). Ante este cuadro, las salidas no son muy estimulantes. Lo que observamos es el surgimiento de una especie de hipocresía, es decir, al público, en cine, le está prohibido cuestionar toda una serie de temas. Surge entonces una falsa moral, ya en completo desacuerdo con la moral práctica

urbana de esa misma clase que consume estos filmes. Y este hecho define la vitalidad de los filmes: vitalidad cultural e, inclusive, vitalidad comercial.

Si dichas películas fuesen hechas con la irreverencia que implica el cuestionar valores que están ya evidentemente corrompidos y falsificados, ellas ganarían otro tipo de vida y de interés. Pero los filmes son forzados a seguir el camino convencional.

Creo, sin embargo, que el cine brasileño ha alcanzado la capacidad técnica y financiera para poder utilizar adecuadamente ese enorme poder de masas que este medio posee.

Se trata de encontrar un lugar ajeno a la hipocresía vigente y más allá de los límites reales que son impuestos: el proyecto debe ser visible. O sea, el consumo masivo en el Brasil constituye una posibilidad original del mayor interés para el cine. Las “masas afluentes” en Brasil son simientes de vitalidad fortísima, y debemos aceptar esta propuesta. Pienso también que existe un “reaccionarismo” en rechazarla. Procurar un tipo de puritanismo en cine que implique rehusar el desafío del consumo de masas (posición más común de lo que se piensa) es una actitud reaccionaria. Es como si quisiese hacer retroceder el consumo, es proponer para el cine una especie de “belletrismo” demasiado académico.

El filme de arte tradicional de imposición y “respetabilidad” cultural tiene mucho de ese carácter: utilizar inadecuadamente un vehículo que es moderno justamente por ser un vehículo de comunicación de masas. La proposición de consumo masivo en Brasil es una proposición novedosa, es algo nuevo, que no existía anteriormente. Las grandes audiencias de TV entre nosotros resulta ciertamente un fenómeno nuevo. Es una posición de vanguardia para el cineasta intentar un lugar dentro de esta nueva situación.

Creo que es perfectamente posible captar un gran público haciendo cosas originales y nuevas. La novedad, en principio, sólo aumenta el riesgo del productor, y por eso casi nunca es intentada. Es una cuestión de seguridad económica utilizar fórmulas de consumo garantizado. Pero en el cine esa “garantía” no existe con tanta solidez como en otros sectores de consumo. Existe, por ejemplo, el conocido fenómeno de la “saturación” que ocurre más o menos rápido:

la innovación es indispensable para mantener el nivel de consumo. El temor del financiero acaba siendo contrarrestado por la necesidad de abrirse nuevos frentes de consumo, inventar nuevas fórmulas. La fórmula actual que está generando la mayoría de

los filmes brasileños, ya debe estar en el límite del agotamiento.

No estoy proponiendo un puro comercialismo de masas, lo que siempre da resultados débiles y limitados. No se trata de una propuesta puramente comercial, con fines exclusivos de transformar el cine en un buen negocio. Lo avanzado resulta asumir el lado moderno del cine, que es justamente la posibilidad de comunicarse con la masa. Ello implica asumir todos los valores culturales, sociales y políticos que pueden ser transmitidos por este canal de comunicación.

Este camino, de cualquier modo, es siempre muy peligroso: puede conducir fácilmente a la prostitución de la propuesta inicial con miras a asegurar audiencia, etc.; la gran mayoría de esas tentativas se convierten al final en verdaderas drogas. De cualquier manera, creo fundamental la explotación crítica de este camino. Fue en este sentido que realicé *Macunaima*.

NOTAS

* Tomado del periódico *Opinião*, 1978.