

1955-1962

La conciencia del cinema novo
Entrevista con Nelson Pereira dos Santos*

Agustín Mahieu

En 1963, el autor de esta nota se hallaba en Río de Janeiro y a poco asistíamos, en un cine de Copacabana, a una de las primeras proyecciones de *Vidas secas*. Días más tarde, en los viejos Laboratorios Líder, conocimos a Nelson Pereira dos Santos, que ayudaba a Glauber Rocha en el complejo montaje de *Deus e o diabo na terra do sol*. Durante esos meses de ardiente verano carioca asistimos a varias reuniones de la “turma” del cinema novo, en pleno alumbramiento crítico y estético. Glauber Rocha, siempre exuberante, acababa de publicar un libro, *Revisão critica do cinema brasileiro*, verdadero manifiesto augural del naciente movimiento.

Y en una peque—a oficina de distribución solíamos encontrarnos con Glauber, Paulo César Saraceni, Joaquím Pedro (que sólo había hecho el corto *Couro de gato*, que en esos momentos se unía a otros filmes breves para formar *Cinco vezes favela*), León Hirszman, Miguel Borges, David Neves —éste sobre todo en la Filmoteca del MAM—, Gustavo Dahl, Marcos Farias... Nelson era menos visible, trabajaba otra vez como periodista en el *Journal do Brasil*, pero su reposada lucidez era, ya desde su profético *Rio 40 graus*, de 1955, la conciencia del grupo, el anticipador de una estética que quería ser ante todo una verdad para el hombre, un rescate de la auténtica cultura del Brasil, colonizada desde siempre.

Veinte años después nos volvemos a encontrar en Europa. Nelson es el de siempre, ligado al cine y sin retroceder ni un tranco en su búsqueda de esa verdad humana que le hizo producir obras memorables, que le hizo enmudecer seis años casi porque no podía hacer el cine que creía digno y necesario. Por algo Glauber lo llamaba “la conciencia del cinema novo”.

Volviendo al principio

“Cuando hice *Rio 40 graus*, en 1955 —cuenta—, llevaba ya unos seis años de actividad

paracinematográfica. Es decir, cineclubes, asociaciones cinematográficas. Fue después de la guerra, en 1946 ó 1947, ¿no?, cuando aparecen en San Pablo (donde yo vivía y estudiaba) grupos interesados en estudiar cine. En los cineclubes, donde se exhibían obras de todo origen —Eisenstein, Mumau, Griffith, etc.— esta gente se encontró con un cine totalmente diferente al único que estábamos habituados a ver, el norteamericano. Entretanto yo estudiaba derecho y en 1949 hice un curso de periodismo, porque entonces trabajaba en periódicos. Más tarde, en París, frecuenté la Cinémathèque, donde conocí el cine clásico francés...”

Recordamos, por nuestra parte, que el cine brasileño de esos años de posguerra era bastante primitivo y su mayor caudal se reducía a las comedias musicales burdas, llamadas por ellos “chanchadas”; la fundación de la Vera Cruz, por financistas paulistas, fue un intento de producción en gran escala, a la manera de Hollywood... Para ello se trajo al famoso director Cavalcanti, que había pasado por la *avant-garde* francesa y el cine documental inglés. “Nosotros —comenta Nelson— considerábamos a Vera Cruz como una etapa del cine brasileño colonizado. El mismo Humberto Mauro (se refiere al gran cineasta de Minas Geraes, que hizo un cine de ambiente rural, totalmente aislado e independiente) era un desconocido, totalmente ignorado por la crítica. Fue el movimiento crítico del cinema novo, el que recuperó a Humberto Mauro... Yo mismo lo conocí en Río años más tarde, como funcionario del Instituto do Cinema Educativo...”

“Resumiendo, pensábamos que el cine brasileño no podía nacer con la misma composición que tenía la cinematografía de entonces; el capital podía ser nacional o extranjero, pero la técnica y la creación no podían ser importadas... Criticábamos la idea de importar los agentes de la creación: directores, iluminadores, guionistas... Precisamente lo que hacía la Vera Cruz.”

“El mismo Cavalcanti —prosigue— entró muy pronto en conflicto con la productora, que no quería hacer un cine brasileño sino un cine industrial para Brasil, siguiendo el modelo norteamericano. No era posible reproducir una cultura en esa forma; nosotros queríamos una cultura propia. Por eso no podíamos trabajar con la Vera Cruz...”

Primeras obras

“Mi primer trabajo en cine —dice Nelson— fue en un filme independiente hecho en San Pablo. Hice dos documentales, uno sobre la juventud paulista y los campesinos. Allí aprendí montaje. Rodé, fotografié y compaginé el filme. También hice otro sobre la

situación política del país; se llamaban respectivamente *Juventude y actividades políticas*, ambos en 1950. Más tarde trabajé como asistente en un filme de Rodolfo Nanni, *O Saci*, hecho también en San Pablo, y en 1952 fui asistente de Mex Viany en *Agulha no palheiro*, en Río de Janeiro. Allí, otra vez como asistente, trabajé en una chanchada carioca, *Balança mais nao cai*. La producción en Río era muy irregular, pero tampoco quería volver a San Pablo, para ceder a lo que deseaba mi familia, que fuese abogado... De modo que decidí quedarme en Río de Janeiro. Entretanto, la Vera Cruz ya había quebrado y el cine paulista salía derrotado de esa aventura. Permanecí en Río esperando una producción comercial. Vivía cerca de las favelas. Allí moraban, precisamente, los carpinteros, los electricistas de cine... Fue entonces cuando escribí una historia sobre las favelas, *Rio 40 graus*; esperaba hallar un productor. Como no fue posible, decidí hacerlo en cooperativa. Lo filmé entre 1954 y 1955... Ése fue el comienzo.”

La visión inédita de la vida carioca en el seno de las favelas era, en la concepción de Nelson, la primera parte de un relevamiento social —de base documentalista— que debía abarcar toda la gran ciudad, con sus contrastes de miseria y alegría en el marco luminoso de la bahía más bella del mundo. La trilogía debía completarse con *Río zona norte* (1957) que fue su segundo largometraje, y *Río zona sur*, que no llegó a rodarse: “Comencé a escribir *Río zona sur*, pero como el grupo tenía condiciones para fortalecerse, decidí producir en San Pablo un filme de Roberto Santos, *O grande momento*.” (Esta etapa debía finalizar con la filmación de *Vidas secas*. En 1959 Nelson y su equipo fueron al norte de Bahía para rodar la conmovedora historia de Graciliano Ramos, el éxodo campesino del nordeste ante la miseria y la sequía... Pero ese año, como recuerda Nelson, llovió... Llovió tan intensamente que el desierto se cubrió de flores... Ante la catástrofe —para el filme— Nelson decidió rodar sobre la marcha, improvisadamente, una historia de cangaceiros, *Mandacarú Vermelho*.)

Ahora Nelson ríe al recordar esa aventura, pero en aquel momento fue bastante trágica: “El grupo de la cooperativa —cuenta— cayó en una quiebra total; debíamos diez millones de cruzeiros... Tuve que volver a trabajar en periodismo, en el *Jornal do Brasil*, hasta que recibí la propuesta de filmar *Boca de ouro*, una pieza teatral del popular dramaturgo Nelson Rodrigues. Apenas terminado ese filme, ya tenía pronta la producción de *Vidas secas*, que inicié en 1962. En el período que transcurrió entre *Boca de ouro* y *Vidas secas* (1960 a 1963) hubo una gran actividad en el cine (brasileño)...

Comenzaba el movimiento, el cinema novo. El grupo en que participábamos, entre otros Glauber Rocha, que escribía mucho sobre cine, se propuso hacer una revista cinematográfica. La revista nunca apareció, pero quedó el nombre: cinema novo...”¹

“El primer filme del grupo —continúa Nelson— fue *Barravento*, de Glauber Rocha, que poco después publicaría su *Revisao critica do cinema novo* (1963). Había una intensa actividad crítica, entonces... Yo hice el montaje de *Barravento* y de *Cinco vezes favela*, que era un largometraje compuesto por cinco episodios de otros tantos directores (entre ellos León Hirszman, Joaquim Pedro y Miguel Borges). El grupo del cinema novo participé en la creación de un sindicato de productores que luchó para modificar la relación con los exhibidores, que no daban ninguna oportunidad al cine nuevo y exigiendo entonces la aplicación de una ley de producción al cine brasileño. Fue un movimiento muy vigoroso.”

En 1964 estalla el golpe militar y el cine brasileño, sobre todo el cinema novo, sufrirán las consecuencias de una aguda censura política, que incluso llegará a los mismos cineastas: varios de ellos, entre los cuales se contó Joaquim Pedro, fueron encarcelados por breve tiempo. En cuanto a Nelson Pereira dos Santos, tardará varios años en volver al cine de largometraje.

NOTAS

* Tomado de *Cine Libre*, núm. 6, Madrid, 1983.

¹ Glauber Rocha da otra versión, atribuyendo el nombre a Ely Azeredo: “...en el auge de la discusión, Ely Azeredo pronuncia una palabra mágica en el Brasil, aunque sea vieja en otras partes del mundo: cinema novo...” (Glauber Rocha, “Cinema novo 62”, en *Revolução do cinema novo*, Alhambra-Embrafilme, 1981).