

1976

Cine brasileño: contradicciones*

Cosme Alves Netto

Para comprender la actual etapa que vive el cine brasileño, es necesario indicar algunos acontecimientos en la esfera institucional, cuyos reflejos vienen a caracterizar un período de transición, como la introducción de nuevos elementos en la composición del fenómeno cinematográfico en Brasil. Con la edición de la ley institucional núm. 5, en el mes de diciembre de 1968, se reforzó el proceso de censura a la imprenta y a todos los trabajos de creación cultural. Se determinó la censura previa a la música para presentaciones en *shows* o para grabaciones en discos, estableciéndose la censura previa a todas y cualquier publicación, cultural o informativa, intensificándose a la impresión de libros. En el mes de marzo de 1969, un decreto ley tomó obligatoria la inclusión de “mensajes de interés educativo” en todos los medios de diversión pública. Estos ligeros mensajes publicitarios, en general eslóganes patrióticos o moralistas, se incluían en todos los noticieros cinematográficos, se insertaban a intervalos regulares en las emisoras de televisión, y se repetían en los *spots* en las estaciones de radio.

El cine con intenciones críticas, ante la realidad social, pasó a significar, en los esquemas de producción, una línea no solamente a nivel estrictamente comercial, sino también a nivel de legislación. Esto significó una disminución sensible en el número de películas realizadas dentro del espíritu que se decidió llamar “cinema nuevo” que fue la expresión más completa de una formulación original dentro del cine brasileño.

La interrupción de la producción de películas de naturaleza crítica no significó entretanto una disminución en la cantidad total de películas producidas. Después de casi una centena de películas realizadas en el año 1969, la producción de largometrajes se estabilizó alrededor de 70 películas en los años siguientes. En 1975, se produjeron 85 películas.

Un refuerzo económico, suministrado a los productores a través de la organización oficial del cine brasileño permitió la preparación de películas más ambiciosas (en el sentido del espectáculo), con la evidente contrapartida de abandono de temas considerados no identificados con la política cultural del gobierno. Diversas medidas proteccionistas en el área de exhibición crearon condiciones para el surgimiento de un

constante (aunque artificial) sistema de producción de películas destinadas al consumo inmediato en los cines.

Tanto la “película marginal” como la “pornografía” surgieron como una reacción consciente e inconsciente a la hegemonía mantenida por el cine nuevo hasta 1969, y esta reacción significó también un acto de desesperación frente a las presiones, directas o indirectas, de naturaleza social, económica histórica y política.

La película marginal fue una reacción intelectual a las presiones políticas sobre la creación cultural: acepta la imposibilidad de obrar culturalmente, que daba la investigación, el “margen”. La pornografía fue una reacción desordenada a las presiones económicas sobre el mercado del cine en Brasil, exclusivamente destinada a la exhibición de películas extranjeras: tratar de sorprender al consumidor de las groseras comedias eróticas italianas.

La primera reacción, prácticamente sólo fue conocida en pocas exhibiciones en Río y en Sao Paulo. Las películas marginadas no fueron compensadas financieramente y gran parte de ellas consiguió apenas una semana de exhibición en cines de pequeña capacidad. La segunda reacción se transformó después en una de las tendencias más lucrativas de todo el cine en Brasil, ofreciendo así mismo rendimientos superiores a las grandes producciones internacionales.

Agotadas las proposiciones presentadas por estas dos reacciones, la primera desapareció del cuadro de las producciones antes de la segunda, permaneciendo ésta como género integrado en el conjunto. Se dio entonces:

1] Un desdoblamiento en línea directa del cinema novo, a través del desenvolvimiento de una conciencia crítica frente a los hechos de la realidad inmediata. (A título de ejemplo, citaremos *San Bernardo*, de León Hirszman, e *Iracema*, de Jorge Bodanzki como muestra de esta alternativa.)

2] Un retorno a la película documental —aunque este tema ha estado presente en varias formas durante los últimos años. En efecto, el cine brasileño se ha situado constantemente en la película documental como un elemento inseparable en la formulación de una proposición crítica cinematográfica. No es por casualidad que la totalidad de los realizadores del cinema novo se dediquen (o se hayan dedicado) a la realización de películas documentales, existiendo los que construyen su obra a través de películas documentales, como Vladimir Carvalho o Geraldo Samno.

3] Un refuerzo al sistema de producción independiente del beneficio oficial, como condición de sobrevivencia. Este sistema se apoyaría básicamente en un mercado emergente paralelo (universidades, cineclubes, etc.) y en la participación cada vez mayor de estructuras culturales en las áreas de producción.

La película marginal

La película marginal brasileña surgió a partir de la radicalización de una posición de marginalidad que caracteriza las relaciones entre los intelectuales y la sociedad brasileña. Su marginalidad reside no simplemente en el hecho de la producción de películas con recursos reducidos (o su circulación cuando ésta existe, fuera de los circuitos exhibidores tradicionales) sino porque asumirán también las últimas consecuencias de la imposibilidad que supone la superación de las barreras existentes entre ellas y el pueblo, que sería el objeto natural de su acción cultural.

Realizado por procesos o presiones diferentes entre sí, este cine que se desea marginal ve en esta marginalización la característica dominante de las relaciones entre individuo y sociedad. Sumiéndose como componente de la franja marginada e indefensa ante la barrera erigida por el contexto social, estas películas se caracterizan por su impotencia de acción.

Al asumir una posición de marginalidad, el tema principal de estas películas pasa a ser la propia película y la propia acción cultural, lo que de cierto modo caracteriza la hostilidad presente en casi todos los autores frente al público. De la misma manera, la tónica del cine marginal no puede ser explicada como una simple reacción de la manera en que el cinema nuevo aborda a la sociedad brasileña. Es verdad que muchos de esos directores parten de una reacción a las películas del cinema novo, pero es verdad también que el fenómeno no es solamente cinematográfico (un comportamiento semejante puede encontrarse en la música popular y en el teatro) y que sus verdaderas raíces deben buscarse en la situación brasileña a partir del año de 1964.¹

También es cierto que hubiera sido necesario ver de nuevo, a la luz de nueva información trazada por el cine marginal, algunas películas realizadas en los años de 1964-1965, para saber hasta qué punto había estado anunciado este comportamiento a través de algunos personajes desarrollados por el cinema novo.

Sería preciso entender este cine marginal más como un movimiento de transición, cuyo periodo de actividad más intenso transcurre de 1968 a 1971 y cuya permanencia en

el cine brasileño contemporáneo es apenas episódica pero indiscutiblemente rica para cualquier reflexión sobre nuestro cine.

Alrededor de un comportamiento encerrado en torno a sí mismo y del ritual de impotencia que caracteriza este cine hecho en el margen, existe una tentativa de análisis sobre lo que debe hacerse, aunque este análisis sea frecuentemente desordenado y confuso. Aunque ninguna de estas películas ha conseguido, aisladamente, esbozar un cuadro preciso de la situación brasileña, ellas constituyen, en su conjunto, un elemento significativo para una tentativa de preocupación por los caminos que ha atravesado el cine brasileño en los últimos 15 años.

La pornografía (“pornochanchadas”² –pornochurros)

La pornografía, actualmente un producto económicamente interesante para el mercado exhibidor, surge como una reacción desordenada y espontánea a la desorganización del mercado cinematográfico brasileño y al llamamiento oficial por un esfuerzo colectivo mayor para el bienestar común: el “héroe” de la pornografía es una respuesta a este llamamiento, que insiste en afirmar que estamos en un “país grande” y que sólo el esfuerzo colectivo y la responsabilidad social pueden crear el bienestar de todos. El héroe de estas películas pornográficas no tiene compromisos de ninguna especie, ni empresariales, ni de deudas, consiguiendo siempre sus objetivos, ganar la mujer que desea, recibir dinero para comprar cualquier cosa, gracias a su potencia sexual. Este llamamiento fue dirigido en especial a los trabajadores de la clase media, exactamente la clase de población brasileña que consume los pequeños mensajes de interés educativo del gobierno.

El modelo inicial para una película pornográfica brasileña parece haber sido la comedia erótica italiana que trajo al mercado brasileño la idea de anécdotas groseras y breves. En una fórmula tradicionalmente usada por el cine brasileño, las primeras películas pornográficas imitaban las comedias italianas. ¿De qué otro modo sobrevivirían en un mercado hecho para el producto nacional, si no fuera imitando la mercancía extranjera, preferida por el público y por los exhibidores?³

Por otra parte, el surgimiento del género en Brasil, coincide con las reacciones, a nivel mundial, contra el puritanismo del cine y la iniciación del éxito del cine “porno”. En el caso específico de Brasil, donde evidentemente la demostración sexual directa continúa ausente, los temas pornográficos, conscientemente o no, estimulan una

imaginación reprimida y no exclusivamente en cuestiones sexuales. En verdad, el sexo se transforma apenas en una representación alegórica de violencia.

Esta serie de películas, aunque duramente criticadas por ciertas escalas de la crítica “oficial” brasileña, por motivos de dudoso moralismo, contaron con un contexto social altamente reprimido y con un público habituado a tener una información fraccionada, incompleta y mutilada por intervención de la censura. Este cuadro no solamente ha creado la necesidad de una expansión, de un instante de alivio —y de preferencia de un alivio a través de la liberación de la agresividad contenida— sino que ha creado un público pronto a recibir un lenguaje pobre de la pornografía como un estilo conocido, determinado por la necesidad de decir las cosas entre líneas, porque la censura no permite hablar con claridad.

Las alternativas de la actualidad

Curiosamente, en este periodo en que la mayor parte de la producción cinematográfica brasileña se ha tornado poco significativa, se registró un aumento en el interés por los problemas de nuestro cine, sobre todo entre el público universitario. Este dato es una señal importante para que se puedan comprender las alternativas que se presentan actualmente para el cine en Brasil, porque indica una creación de un público especialmente interesado en cine, y más que nada ha creado a un público con un nivel de interés y de exigencias especiales con relación a las películas.

Una nueva cadena de cineclubes (movimiento que casi se extinguió totalmente en 1969) está creando condiciones para una exhibición regular de películas que no interesan al mercado tradicional (como, por ejemplo, películas documentales) y organizando, en diversas ciudades, manifestaciones amplias conocidas como “Mes del cine brasileño”, reuniendo un fuerte conjunto de películas de todas las épocas, para proyecciones y debates.

Para este público, lo que tiene la mayor importancia son las películas que tratan de la documentación de la forma de pensar del pueblo brasileño. Las nuevas películas mezclan la ficción con la documentación, mezclando personajes de ficción en medio de personas y acontecimientos verídicos. Los personajes de ficción funcionan como inspiradores, como una especie de reporteros que llevan a las personas en una gira para que opinen sobre el mundo en que ellas se encuentran. El papel del director de la película pasa a ser, en muchos casos, el de montador de escenas, o para seleccionar

puntos comunes de sucesos aislados y mostrar la coherencia de estas palabras, en donde una persona puede proseguir el discurso iniciado por otra. De esta manera, estas películas pueden examinar la relación de trabajo, de poder.

Al mismo tiempo, es preciso no olvidar también el esfuerzo en el sentido de mantener el comportamiento indicado por el cinema novo, que encuentra tal vez sus mejores ejemplos en las películas de Joaquín Pedro de Andrade (*Los confidentes* y *Guerra conyugal*) y en el antes nombrado *San Bernardo* de León Hirszman.

Básicamente, las condiciones de producción de películas en Brasil se encuentran actualmente, ligeramente mejores, pero la resistencia del mercado exhibidor y del distribuidor permanece, lo que obliga a los realizadores a grandes inversiones para la producción de películas a colores, con intérpretes conocidos en la televisión para competir con el producto extranjero con algún atractivo. En términos de producción, la película que más se aproxima al camino abierto por el cinema novo y a la película más reciente de Nelson Pereira dos Santos, *El aumento de Ogum*, producido con un presupuesto verdaderamente pequeño, con filmaciones en escenarios naturales, el uso frecuente de la cámara en la mano y con la misma habilidad para improvisar soluciones durante la filmación.

NOTAS

* Texto presentado en el XXXII Congreso Anual de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), celebrado en México en 1976. Simposio El cine latinoamericano: realidad o ficción.

¹ Principales autores de películas marginales: Ozualdo Cadeias (*A margem*, 1967; *A heranca*, 1971; *Zezero*, 1972); Rogérico Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968; *A mulyer de todos*, 1969); Julio Bressane (*Matou a familia e foi ao cinema*, 1969; *Um anjo nasceu*, 1969; *A familia do Barulho*, 1970); Neville D'Almeida (*Jardim de guerra*, 1968; *Piranhas do asfalto*, 1970); Andrea Tonacci (*Bla, bla, bla...*, 1968; *Bangue, banguê*, 1970); Luis Rosemberg Filho (*Jardim das espumas*, 1970); Carlos Federico (*A possuida dos mil demonios*, 1970); Joa Silvério Trevisan (*Orgia uo o homen que deu cria*, 1970); Elyseu Visconti (*Os monstros de Babahi*, 1971; *Olobisomen o terror da meia noite*, 1972).

² Chanchada. Durante los años cuarenta, y principalmente los cincuenta, una mayor parte de la producción de películas en Brasil se formó por comedias musicales, con una participación de

cantantes de radio y cómicos de teatro. A estas películas se les llamó “chanchadas”, expresión despectiva que significaba una cosa de poco o ningún valor. Una “porno-chanchada” sería, por lo tanto, una versión moderna de las antiguas chanchadas, con una adición del elemento pseudoerótico. (Debemos hacer notar que actualmente se está tratando de reivindicar el papel de la chanchada dentro del cine brasileño.)

³ Principales autores de porno-chanchadas: Geraldo Miranda (*As depravadas*, 1973; *Essas mulheres lindas, nuas e maravilhosas*~ 1974; *Onanías o poderoso machão*, 1975); Claudio MacDowell (*As mulheres que fazem diferente*, 1974; *Quando as mulheres querem provas*, 1974; *Lus cama ação*, 1975); Roberto Mauro (*As mulheres aman por conveniencia*; 1972 *As cangaceira eroticas*, 1975; *As mulheres sempre querem mais*, 1974; *O incrível seguro de castidade*, 1975); Roberto Machado (*Um virgen na praca*, 1973; *Uma mulata para todas*, 1975); Tony Vieira (*Desejo proibido*, 1974; *A filha do padre*, 1975); Alberto Pieralisi (*A difícil vida facil*, 1972; *Um marido sem... e como um jardim sem flores*, 1972; *Café na cama*, 1973; *(As secretarias... que fazem de tudo*, 1974; *Oh, que delicia depatao!*, 1974; *O homem da cabeça de uoro*, 1975; *O estranho vicio do Dr. Cornelio*, 1975); Vicor DiMello (*Quando as mulheres paqueram*, 1971; *Un verão entre as mulheres*, 1974; *Essa gostosa brincadeira a dois*, 1975; *Como e boa a nossa empregada*, 1972); Paulo Rovai (*Os mansos*, 1972; *A viuda virgem*, 1972; *Ainda agarro esta vizinha?*1974); Maozael Silveira (*Com a cama na cabeça*, 1973; *Mais ou menos virgem*, 1974; *As audaciosas*, 1975; *Secas e molhadas*, 1945); Braz Chediak (*A banana mecanica*, 1973, *O roubo das calcinhas*, 1975); Ody Fraga (*Machão e fema*, 1973; *Adulterio: as regras do jogo*, 1974; *O sexo mora ao lado*, 1975; *Amantes: amanha se hower sol* 1975); Adflor Pitanga (*As mulheres que fazem diferente*, 1947; *As muflieres que dai arto*, 1975; *Confissões de uma viuva moca*, 1975); Edward Freund (*Sob o dominio do sexo*, 1973; *Ainda agarro este machao*, 1975); Egydio Eccio (*Mulher pecado*, 1972; *O leito da mulher amada*, 1974; *O secualista*, 1975); Aty Fernandes (*O super manso*, 1974; *Quando e las quõrem e eles não*, 1975); Carlo Mossi (*Com as calcas na, mao*, 1975).