

Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil

por Silvana Flores*

Resumen: A través del presente artículo proponemos establecer un breve panorama sobre los cortometrajes realizados en el período de renovación de la cinematografía brasileña conocido como Cinema Novo, con el objeto de analizar el lugar que ha tenido ese formato en dicho movimiento en lo que respecta a la experimentación estética y el lanzamiento de las propuestas sociohistóricas por las cuales se caracterizó, para centrarnos finalmente en dos cortometrajes filmados a finales de la década del cincuenta por el realizador brasileño Joaquim Pedro de Andrade, que se convertiría prontamente en una de sus figuras prominentes. Nos referimos a los films *O poeta do Castelo* y *O mestre de Apipucos*, dirigidos ambos en 1959, que establecen un testimonio documental sobre dos personalidades centrales de la cultura del país, el poeta Manuel Bandeira y el sociólogo Gilberto Freyre, respectivamente.

Palabras clave: Documental, cortometraje, Cinema Novo, cultura, arte.

Abstract: This article offers a bird's-eye view of short films made during the period known as Cinema Novo in order to focus on its typical aesthetic experimentation and socio-historical approach. We then analyze two short films made by Brazilian filmmaker Joaquim Pedro de Andrade, who would become one of the most renowned Cinema Novo directors. We posit that de Andrade's *O poeta do Castelo* and *O mestre de Apipucos*, both directed in 1959, refer to two main figures of Brazilian culture, the poet Manuel Bandeira and the sociologist Gilberto Freyre, respectively.

Key words: Documentary, short film, Cinema Novo, culture, art.

El registro documental ha tenido diversos enfoques ideológicos y planteos estéticos en los cines de América Latina a lo largo de su desarrollo. Como establece Paranaguá (2003), lo que los unifica es su naturaleza vinculada a la propuesta de un punto de vista, de una mirada particularizada sobre determinados eventos o personajes. También ha sido un vehículo, en sus diferentes modalidades y expresiones, para la generación de una comprensión acerca del contexto sociohistórico, manifestando una suerte de “compromiso cognitivo con el espectador” (Ortega, 2005: 188).

Desde fines de los años cincuenta hasta la década del setenta incluida, a pesar de que el cortometraje fue una práctica presente en diferentes períodos, encontró este una masividad en los nuevos emprendimientos de los cineastas comprometidos con la realidad social latinoamericana, que se observa en términos generales en su profusión numérica, y particularmente en la perspectiva ideológica de gran parte de ellos, inclinada al testimonio y la denuncia social, y en la intencionalidad de renovación en el lenguaje cinematográfico. Por ese motivo, el registro documental fue uno de los más utilizados por los cineastas para alcanzar estos fines.

A través del presente artículo proponemos establecer un breve panorama sobre los cortometrajes realizados en el período de renovación de la cinematografía brasileña conocido como Cinema Novo,¹ con el objeto de analizar el lugar que ha tenido ese formato en dicho movimiento en lo que respecta a la experimentación estética y el lanzamiento de las propuestas sociohistóricas por las cuales se caracterizó, para centrarnos finalmente en dos cortometrajes filmados a finales de la década del cincuenta por el realizador brasileño Joaquim Pedro de Andrade, que se convertiría prontamente en una de sus figuras prominentes. Nos referimos a los films *O poeta do Castelo* y *O mestre de Apipucos*, dirigidos ambos en 1959, que establecen un testimonio

¹ Dicho título que dio conocimiento a esta nueva camada de films fue adjudicado al crítico brasileño Ely Azeredo.

documental sobre dos personalidades centrales del pensamiento literario del país, el poeta Manuel Bandeira y el sociólogo Gilberto Freyre, respectivamente.

Por medio de estas dos películas iniciales del realizador, en las que dichos escritores son entrevistados en sus hogares y cotidianeidad, verificaremos también la tendencia que ha mostrado el Cinema Novo desde sus momentos inaugurales a la reivindicación de la tradición artística como un elemento de consolidación de la nacionalidad, que en el caso de Joaquim Pedro de Andrade continuó a lo largo de su carrera con sus largometrajes de ficción, muchos de ellos resultantes de transposiciones cinematográficas de novelas brasileñas de renombre o inspirados en figuras de la literatura nacional.

El análisis comparado de ambas películas, y su contextualización con el resto de los cortometrajes realizados en el período de los años sesenta y setenta, nos permitirá delinear las características estéticas y temáticas que dicho movimiento cinematográfico intensificaría con el correr de los años, estableciendo a su vez su correlato con el registro documental y el formato del cortometraje, que han sido los menos analizados en este período y modalidad de representación del cine brasileño.

Documentar en pocas palabras (e imágenes)

Como todo movimiento emergente, el Cinema Novo se destacó desde sus inicios por su carácter experimental; luego se afianzaría con la instalación de un lenguaje renovado aunque heterogéneo, que se unifica en su intencionalidad de transgresión de los parámetros estéticos del cine industrial. Con ese estilo multifacético describía Paulo Antonio Paranaguá la variada expresión de dicho movimiento, que es tal en un sentido amplio del término:

...fue carioca y *paulista*, *mineiro* y *nordestino*, épico e intimista, realista y alegórico, blanco y mulato, indio y algunas veces negro, literario y musical, teatral y poético, pesimista y eufórico, trágico y cómico con una pizca de melodrama, comprometido y enajenado, totalizante y parcial, crítico y

contemplativo, mesiánico y agnóstico, fatalista e ingenuo, sutil e histérico, apocalíptico e integrado, revolucionario y reformista, elitista y populista, nostálgico y profético, nacionalista y cosmopolita, desesperado y orgiástico, machista y femenino, dionisiaco y reprimido, local y universal (2003b: 235).

De acuerdo a Glauber Rocha –uno de sus principales propulsores y pensador constante acerca de la cinematografía de su nación–, con estas nuevas producciones él y sus colegas pretendían lo siguiente:

Queremos hacer films antiindustriales; queremos hacer films de *autor*, en los que el cineasta pasa a ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo; queremos films de combate en la hora del combate y films para construir en Brasil un patrimonio cultural (2004: 52).

Más allá de sus divergencias estilísticas, estos nuevos títulos saldrían a las pantallas con objetivos desligados de la pura intencionalidad de comercio para establecer por medio de ellos una perspectiva original acerca de lo que significaba ser brasileño, y es por eso que las películas estaban marcadas por un fuerte sentimiento nacional y testimonial.²

Aunque el Cinema Novo se ha destacado principalmente por sus realizaciones ficcionales en largometrajes, también ha tenido sin embargo una presencia del registro documental, especialmente en el ámbito del cortometraje –aunque también abundan los medimetrajes–. En dichos films prima el mismo principio de rebelión contra el sistema industrialista basado en el modelo hollywoodense, dando lugar a la producción independiente y al planteo de una transgresión frente a la utilización de los patrones discursivos de los cines hegemónicos. En boca de los cineastas estaba muy presente una pretensión de realismo y

² De acuerdo a Raquel Gerber, el “Cinema Novo fue también fruto del desarrollo de la ideología nacionalista en Brasil y del surgimiento de los primeros conceptos de subdesarrollo desde el punto de vista de un análisis económico del país, como los análisis de Celso Furtado, Caio Prado y la existencia del ISEB” (1982: 17). Esta contextualización socioeconómica tuvo su correlato cultural con los escritos del crítico Paulo Emilio Salles Gomes (1996), uno de los principales exponentes de la historiografía clásica brasileña, acerca de la existencia de una línea persistente de subdesarrollo en la historia del cine de ese país.

veracidad, tomando como referentes a documentalistas como Dziga Vertov,³ Robert Flaherty,⁴ John Grierson, quien estableció la célebre analogía entre el film documental y el púlpito desde el cual pueden enunciarse posturas determinadas sobre los acontecimientos; así como los contemporáneos Chris Marker⁵ y Jean Rouch, entre otros, los cuales, desde diferentes perspectivas, han defendido al documental como un instrumento de verdad, en comparación con la distracción ofrecida por el cine de espectáculos –particularmente, el de ficción–. El Cinema Novo, bajo la tutela teórica y estética de Glauber Rocha, asimilaría esas ideas:

La técnica y la *haute couture*, es fresca para que la burguesía se divierta. En Brasil el *cinema novo* es una cuestión de verdad y no de fotografía. Para nosotros la cámara es un ojo sobre el mundo, el *travelling* es un instrumento de conocimiento, el montaje no es demagogia sino puntuación de nuestro ambicioso discurso sobre la realidad humana y social de Brasil (Rocha, 2004: 52).

Sin embargo, como afirmaba Pascal Bonitzer, hay que considerar que “el documental es un género tramposo, que se presta a las manipulaciones más inconfesables, a los trucajes más insidiosos, precisamente en nombre de lo real y a causa de la aparente objetividad del aparato” (2007: 18). Podríamos concluir entonces que si bien existió esa intencionalidad de verismo, despojándose de las visiones aterciopeladas del cine de Hollywood sobre la sociedad, y adentrándose en una investigación más profunda sobre la vida de los sectores populares, aún así el Cinema Novo, como toda representación

³ En sus escritos teóricos, Vertov había establecido claramente su postura en base a presupuestos como los siguientes: “*Cine-ojo* = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película + Cine-organizo (yo monto). El método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible” (en Romaguera y Alsina Thevenet, 1993: 32, 33).

⁴ Se destaca al respecto la siguiente expresión de Flaherty: “La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive” (en Colombres, 1985: 58). Aún así, el realizador norteamericano no descartaba la evidencia de que siempre existe una selección por parte del documentalista respecto a las cosas o personas que pasan por delante del objetivo de la cámara.

⁵ En consonancia con las anteriores expresiones, Marker consideraba al documental en su vinculación integral entre el realizador y la realidad filmada. Este director tuvo una amplia conexión con los cines de América Latina, filmando en países como Chile y Cuba.

cinematográfica, no ha podido despojarse de la mediación del aparato y del pensamiento orientado de sus creadores.⁶

Según Ivork Cordido (1972), el documentalista que realiza sus films con un contenido social en el contexto del subdesarrollo tiene varios objetivos en mente: en primer lugar, la generación de una investigación científica, con datos certeros sobre la realidad contemporánea documentada; en segunda instancia, la necesidad de despertar conciencia en el espectador, de modo que entienda que existe la posibilidad de modificar el sistema hegemónico; y finalmente, la capacidad de transmitir con claridad dichos preceptos por medio de un lenguaje estético accesible a las masas. A ello podríamos añadir que la elección del formato del cortometraje atrae un nuevo desafío al documental concebido como un instrumento para la intervención política, que el movimiento Cinema Novo ha sabido enfrentar en diferentes momentos de su desarrollo.⁷

El cortometraje estuvo presente de manera esporádica en la historia del cine brasileño,⁸ y no siempre se ha realizado con una función meramente experimental, es decir, como un primer paso de los cineastas hacia la práctica cinematográfica profesional. Son pocos los realizadores que formaron parte del Cinema Novo que comenzaron sus carreras con cortometrajes. Ese es el caso de Glauber Rocha, con sus films *Cruz na praça* (1958)⁹ y *Pátio* (1959),

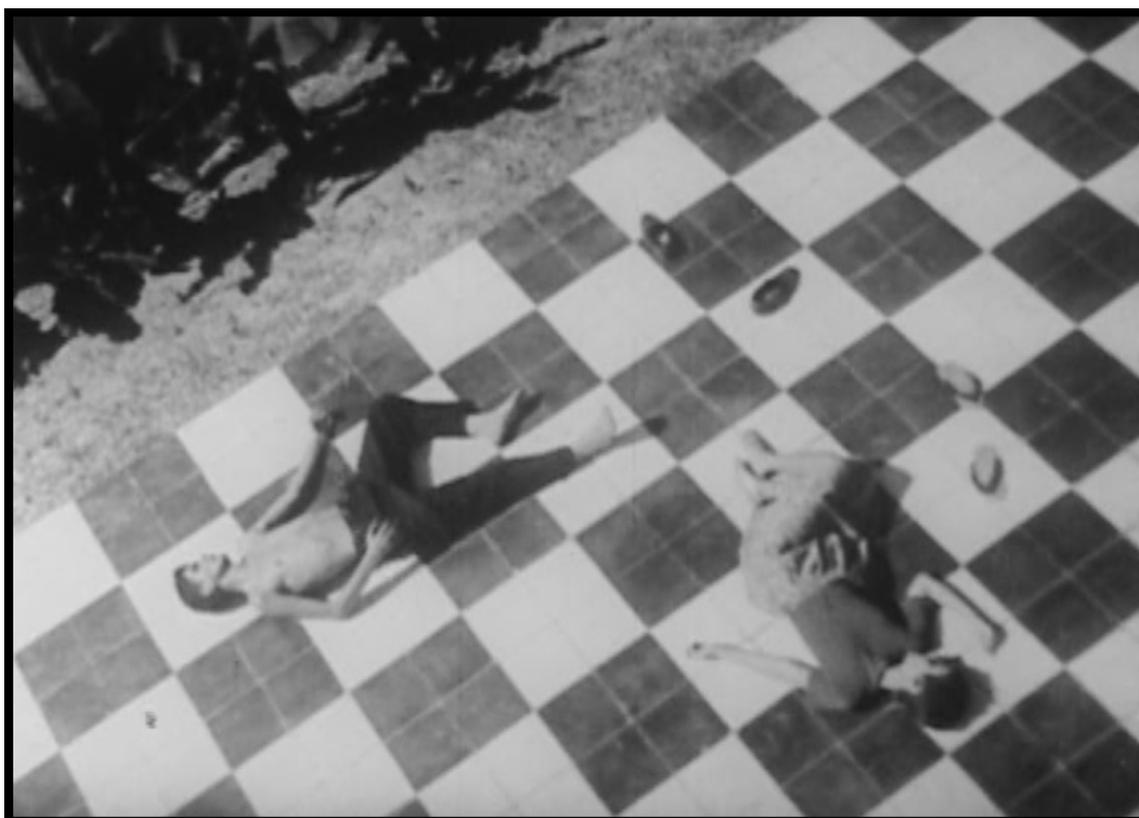
⁶ De hecho, Bonitzer hace mención del término “imaginería” para dar cuenta de la naturaleza artificial de la imagen cinematográfica.

⁷ Es de destacar la máxima del documentalista colombiano Carlos Álvarez: “El cine para América Latina tiene que ser un cine político. Tiene que ser ‘el cine de los 4 minutos’. Su tiempo clave” (en Paranaguá, 2003: 466). Esta declaración viene cargada de la preeminencia de la precariedad técnica que contextualizó a las realizaciones, que no permitía en muchas ocasiones filmar largometrajes, y de la urgencia de transmisión de los mensajes, lo cual requería efectuar el trabajo de manera rápida y, en ocasiones, clandestina.

⁸ Cabe destacar como excepción la realización de una serie de cortometrajes por parte del cineasta Humberto Mauro entre las décadas del cuarenta y cincuenta, conocidos como *Brasilianas*, que avivaron la mirada nostálgica sobre el mundo rural, con sus costumbres y actividades, acompañadas por canciones populares campestres, y que pueden considerarse material antecesor para los contenidos de los films del Cinema Novo. Los títulos fueron: *Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequena* (*Brasilianas* N° 1, 1945), *Canções populares: Azulão e Pinhal* (*Brasilianas* N° 2, 1948), *Aboio e cantigas* (*Brasilianas* N° 3, 1954), *Engenhos e usinas* (*Brasilianas* N° 4, 1955), *Cantos de trabalho* (*Brasilianas* N° 5, 1955), *Manhã na roça* (*Brasilianas* N° 6, 1956) y *Meus oito anos* (1956). Mauro también realizó innumerables cortometrajes educativos, encargados por el Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

⁹ Este film en particular está inacabado por decisión propia del realizador.

realizados bajo parámetros vinculados al arte concretista contemporáneo. Del mismo modo que la poesía concreta¹⁰ había roto el paradigma de la poesía tradicional, especialmente desligándose de la linealidad del verso, en su debut como director Rocha quería despojarse de la narratividad clásica. Su obra *Pátio* está desprovista de referencialidades sociales e históricas, y tiene como escenografía un patio cuyo piso está conformado por formas geométricas que se combinan con el movimiento de cuerpos humanos deslizándose sobre él. Ese mismo motivo visual es repetido en los títulos de crédito que a su vez denominan al film como un trabajo experimental. Esta postura distaría mucho de la propuesta cinematográfica inmediatamente posterior del realizador, vinculada a la exploración de la brasilidad, en una mezcla de mítica, historia, política y alusiones a las tradición literaria nacional.



Pátio (Glauber Rocha, 1959)

¹⁰ En lo que respecta a este movimiento, se destacó particularmente el trabajo del grupo paulista Noigandres, fundado en 1952 por los poetas Augusto y Haroldo de Campos, y Décio Pignatari.

Por otra parte, ha habido varios casos de directores brasileños que luego de haber lanzado los largometrajes que los consagrarían, decidieron volcarse al cortometraje. El propio Glauber Rocha filmaría en 1966 los documentales *Maranhão 66*, sobre las elecciones a gobernador en el distrito del título, y *Amazonas, Amazonas*, su primera película en colores, realizada con un interés de denuncia sobre las precarias condiciones de vida en la región mítica del título, narrada por medio de una voz expositiva que certifica esta situación socioeconómica, y dando lugar a testimonios directos de sus pobladores. Estas obras fueron efectuadas en el intervalo entre los dos principales films de Rocha, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) y *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1967), consolidando desde el registro documental los planteos estético-políticos que consagraron a estos largometrajes. Su último cortometraje fue *Di* (1977), que documentó el velatorio y el entierro del pintor brasileño Emiliano Di Cavalcanti, dando pie a una de las tendencias del cortometraje brasileño de los años sesenta y setenta: la reivindicación de la cultura nacional por medio de sus artistas e intelectuales, elemento que definiría a la cinematografía de Joaquim Pedro de Andrade.

Por otra parte, en el caso de Geraldo Sarno, aunque su primer film conservado, *Viramundo* (1964), es un mediometraje de 36 minutos,¹¹ continuó gran parte de su carrera en el formato del corto, con la excepción de *Viva Cariri!* (1971), de 40 minutos, y *Semana de Arte Moderna* (1972), de 54 minutos, y solamente tres títulos de larga duración en las décadas que aquí nos ocupan.¹² Sarno ha reflexionado sobre su rol como documentalista estableciendo una relación dialéctica entre la obra y su individualidad:

Mi afirmación [de que] el documental lo que realmente documenta con veracidad es mi manera de documentar, será tal vez más correcta si también concibo como

¹¹ Su primera realización, sin embargo, fue el cortometraje *Mutirão em novo sol* (1963), vinculado a la temática de la reforma agraria. Se encuentra perdido desde la llegada de la dictadura en 1964.

¹² Nos referimos a *O pica-pau amarelo* (1973), a *laô* (1976) y a *Coronel Delmiro Gouveia* (1978).

manera de documentar mi manera peculiar de reaccionar a las situaciones y problemas concretos que surgen durante la realización (en Paranaguá, 2003: 192).

De ese modo, podemos concebir la realización de cortometrajes documentales como un acto consciente del cineasta para transmitir de forma concreta y acotada esa interacción entre sí mismo y los hechos que se suceden frente a su cámara.¹³

En tercer lugar, el realizador Linduarte Noronha, célebre por su largometraje documental *Aruanda* (1959), precursor del Cinema Novo en su interés por testificar sobre la realidad de los habitantes del nordeste brasileño, realizaría más tarde el cortometraje *O cajueiro nordestino* (1962), que en sus títulos de crédito iniciales se presenta como una obra inspirada en una monografía del periodista y ensayista Mauro Mota. Este detalle da a conocer uno de los presupuestos del documental latinoamericano de los años sesenta y setenta – su pretensión de veracidad y testimonio social– adjudicando a los films un rol de difusión de verdades científicas. En esta misma línea, se destaca también la serie de cortometrajes reunidos bajo el título de *A condição brasileira* (1969/71) que realizó la llamada Caravana Farkas, emprendimiento del productor Thomaz Farkas que recorrió con un equipo de cineastas diferentes regiones del país para observar y documentar de qué manera vivía el hombre brasileño. Dicha obra no pudo ser exhibida comercialmente por un rechazo generalizado de los exhibidores, por lo cual fue distribuida en espacios alternativos, entre ellos organizaciones estudiantiles.¹⁴

¹³ A pesar de su enfoque social, la obra de Sarno ha puesto la mirada también en la tradición cultural artística con sus películas *Semana de Arte Moderna* (1972), *Casa grande e senzala* (1974) y *Segunda-feira* (1974).

¹⁴ Estos cortos fueron precedidos por una experiencia similar organizada también por Farkas, quien produjo, entre 1964 y 1965, cuatro medimétrajes dirigidos por Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Maurice Capovilla y el argentino Manuel Horacio Giménez, reunidos bajo el nombre de *Brasil verdade*. Dichas obras tuvieron una amplia vinculación con las producciones de la escuela de cine documental del argentino Fernando Birri.

Leon Hirschman es otro de los realizadores brasileños del período del Cinema Novo que comenzó su carrera cinematográfica en el largometraje, para luego incursionar con el formato corto a través de su episodio *Pedreira de São Diogo*, que formó parte del film *Cinco vezes favela* (1961).¹⁵ Su segundo cortometraje fue *Maioria absoluta* (1964), uno de los documentales más relevantes de dicho movimiento, aunque su exhibición fue muy fugaz siendo prohibido por la dictadura hasta 1980. Se le considera una de las primeras experiencias en las que se ejecutaron en Brasil los patrones narrativos y técnicos del cine directo. La película denuncia el analfabetismo en gran parte de la sociedad brasilera y demuestra objetivos claros en pos de una denuncia documentada sobre los males sociales de los sectores más desfavorecidos de la nación, los cuales son entrevistados directamente con el fin de cederles la palabra. Contó con la narración de Ferreira Gullar, quien, junto con Lygia Pape, Franz Weissman, Lygia Clark, Amilcar de Castro y Reynaldo Jardim, fueron los principales promotores del neoconcretismo. Este poeta ha tenido una presencia frecuente en el documental cinemanovista, demostrando así la conexión entre las preocupaciones políticas y estéticas que dicho movimiento cinematográfico ha tenido.

Otros cortometrajes documentales realizados por Hirschman posteriormente fueron *Nelson Cavaquinho* (1969), sobre el sambista brasileño del título, *Megalópolis* (1973), vinculado a las cuestiones asociadas a la planificación urbana, los *Cantos do trabalho* (1975/6), tres films centrados en las canciones entonadas por los trabajadores del nordeste, y *Ecologia* (1973), una denuncia sobre los efectos de la industrialización sobre el medio ambiente, entre otros.¹⁶

¹⁵ Esta película, realizada en el contexto del Centro Popular de Cultura (CPC), un organismo nacional que tenía la finalidad de producir y promover un arte popular revolucionario, está compuesta por los cortometrajes de ficción *Um favelado* (Marcos Farias), *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Escola de Samba Alegria de Vivir* (Carlos Diegues), y el mencionado episodio de Leon Hirschman.

¹⁶ Podemos mencionar otros cortometrajes producidos en Brasil en los años previos a la consolidación del Cinema Novo, como por ejemplo *O profeta da Feira de Santana* (Paulo São Olney, 1956), sobre la obra del pintor Raimundo de Oliveira y *Um dia na rampa* (Luiz Paulino dos Santos, 1957), producido por Glauber Rocha. Más adelante en el tiempo, se destaca el

Como podemos notar, la producción de cortometrajes en este período de la cinematografía brasileña ha sido vasta, aunque no es posible utilizar dicho calificativo en lo que respecta a su exhibición. El Cinema Novo no se ha caracterizado por su éxito de público, con excepciones particulares como el film tropicalista de Joaquim Pedro de Andrade *Macunaima* (1969). Por lo tanto, la distribución y la proyección de cortometrajes tampoco corrió con ventaja en la industria nacional.

A pesar de los esfuerzos del Estado por fomentar dichas exhibiciones, como por ejemplo en las resoluciones del Instituto Nacional de Cinema (INC) de 1967 y 1973, que exigían un número obligatorio de estrenos de cortometrajes brasileños en las pantallas, las dificultades con el circuito exhibidor y la poca popularidad de esta clase de films no permitieron la concreción ideal de estos objetivos. Según Miriam Alencar (1978), fue a través del Festival Brasileiro de Cinema Amador (1956-1970) y el Festival Brasileiro de Curta-metragens (1971-1973, 1977, 1979) que este formato cinematográfico encontró un espacio de difusión, a lo cual podemos sumar el hábito de unificar series de cortometrajes en un film de larga duración, como ha ocurrido por ejemplo en las mencionadas experiencias de la Caravana Farkas y el CPC.

Joaquim Pedro de Andrade: el cine como instrumento cultural

Otro director de este movimiento que, al igual que Glauber Rocha, dio comienzo a su carrera con el formato del cortometraje es Joaquim Pedro de Andrade. Nacido en Minas Gerais en 1941, sus tres primeros films, *O poeta do Castelo*, *O mestre de Apipucos* y *Couro de gato* (1961) –este último formando parte del ya mencionado *Cinco vezes favela*– fueron obras de corta duración.¹⁷

cortometraje de Humberto Mauro *A velha a fiar* (1964), bajo el mismo espíritu de sus *Brasilianas*, y tres documentales de Vladimir Carvalho vinculados al mundo de los trabajadores de la pesca en el nordeste: *O sertão do Rio do Peixe* (1968), *A bolandeira* (1968) y *A pedra da riqueza* (1975).

¹⁷ Podría afirmarse, sin embargo, que su primera experiencia cinematográfica es de 1953, con un film de tres minutos que nunca fue exhibido y se encuentra perdido: *O mendigo*.

Otras incursiones en el cortometraje por parte de Andrade, además de las dos películas iniciales que aquí se analizarán, son *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967) que, como su título lo indica, es un recorrido crítico sobre el diseño de dicha urbe; el documental institucional sobre los medios de comunicación *A linguagem da persuasão* (1970); *Vereda tropical* (1977) –uno de los episodios del film grupal *Contos eróticos*¹⁸ y *O Aleijadinho* (1978), que tuvo como guionista al arquitecto Lúcio Costa. Esta última película relata la vida y obra de un escultor barroco, Antônio Francisco Lisboa, y al igual que en *Maioria absoluta*, la locución también estuvo a cargo de Ferreira Gullar.

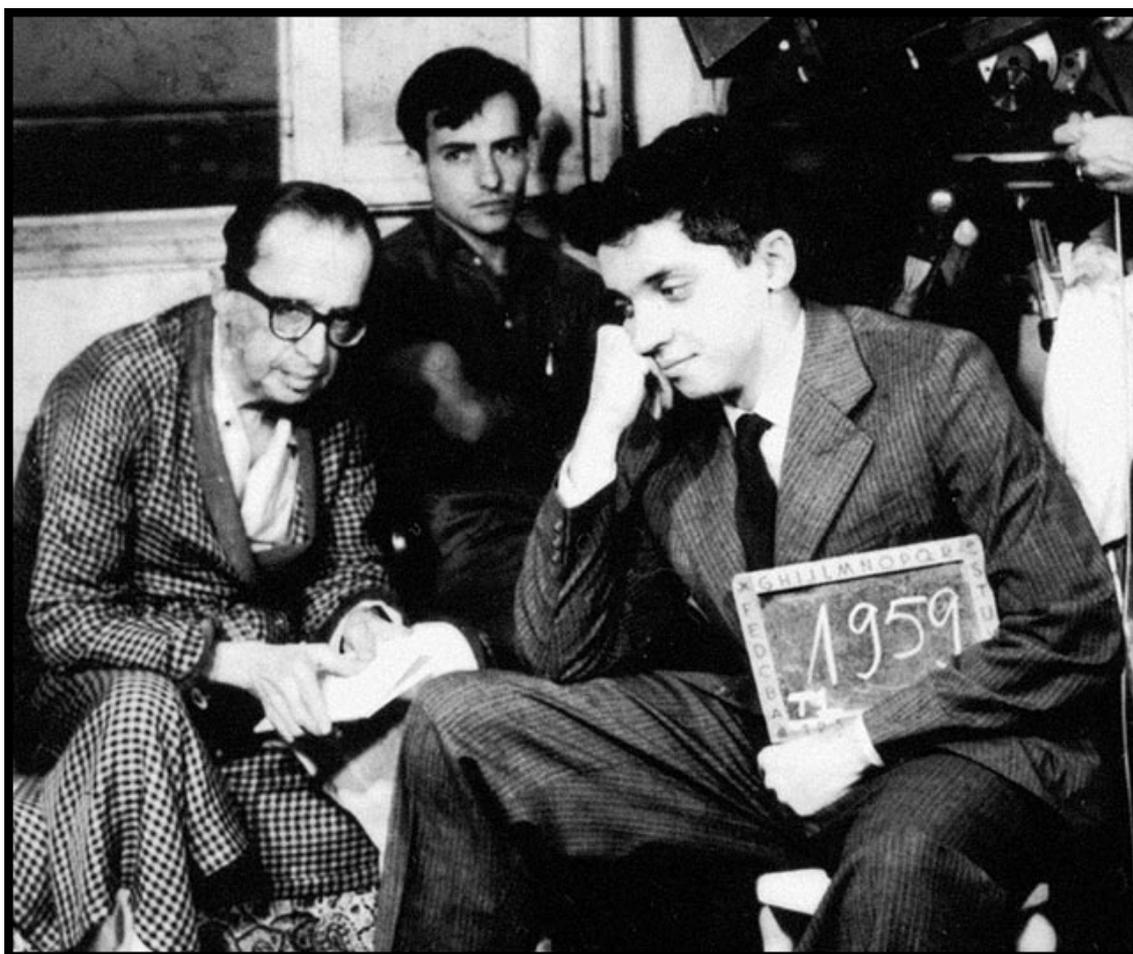
O poeta do Castelo y *O metre de Apipucos* tienen en común la simultaneidad de su lanzamiento¹⁹ y la figuración de un representante de la tradición cultural del país, el poeta modernista Manuel Bandeira y el sociólogo regionalista Gilberto Freyre, respectivamente. La filmografía de Joaquim Pedro de Andrade se encuentra atravesada continuamente por los aspectos que signan a la cultura brasileña, marcando cierta distancia (aunque no total) de la propuesta política más radicalizada observada en sus colegas Glauber Rocha, Leon Hirszman o Nelson Pereira dos Santos. Así lo establece Ivana Bentes al considerar que en sus obras iniciales el realizador “no hablaba en nombre del pueblo, no lo exaltaba, ni lo idealizaba. Sus films tematizan la propia imposibilidad de esa relación” (1996: 27). Concluye la autora que dicha relación sería estética, a diferencia de los demás cineastas coetáneos, que apostaban a un intento por la intervención directa sobre la realidad, rasgo que también se manifestaba contemporáneamente en las demás artes y cinematografías de la región.²⁰ El propio Rocha afirmaría respecto a Andrade que aún desde el

¹⁸ Esta película fue co-dirigida por Eduardo Scorel.

¹⁹ Se pre-estrenaron juntos en diciembre de 1959, teniendo el cortometraje sobre Bandeira su lanzamiento a las salas comerciales en enero de 1960, en el cine Riviera de la ciudad de Río de Janeiro. A partir de ese momento, los dos films se tornaron independientes en el circuito de exhibición.

²⁰ Según Andrea Giunta, en “aquellos artistas que buscaron insertar su obra en el prometedor torbellino del cambio revolucionario, la voluntad de politización consistió en comprometer sus obras e incluso su propia vida” (2008: 301). A pesar del esfuerzo de muchos de sus representantes, el Cinema Novo no ha llegado a manifestar de manera radical dicho rasgo, que

cortometraje sobre Manuel Bandeira se observa en él “un refinamiento expresivo” que lo convierte en “una especie de Carlos Drummond de Andrade de nuestro cine” (2003: 140).²¹ Su propia cinematografía y sus dichos²² se erigen entonces como un punto de problematización sobre la posibilidad de hacer del film un instrumento político.



Manuel Bandeira, Joaquim Pedro, Domingos Olivera

las demás artes y la cinematografía de otros países de América Latina sí estaban expresando de forma evidente.

²¹ Se refiere a un poeta brasileño participante y promotor del movimiento modernista. Joaquim Pedro de Andrade realizaría su largometraje *O Padre e a Moça* (1966) sobre un poema de este autor, “O Padre, a Moça”.

²² Declaraciones del realizador establecen que “los films hechos desde una supuesta posición revolucionaria fallaron precisamente en las salas ubicadas en áreas inhabitadas por las clases potencialmente revolucionarias. La eficacia política obviamente no está siendo lograda” (en Johnson y Stam, 1995: 73). De ese modo, se ubica en una postura menos idealista frente a los ideales de concreción de un cine revolucionario propuesto por su generación.

El padre del realizador era Rodrigo M.F. de Andrade, quien había fundado en 1930, junto con Mário de Andrade y Gustavo Capanema, el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN). Por esa causa, Joaquim Pedro se criaría en un ambiente plagado de influencias culturales, y habría tenido la oportunidad de recibir visitas hogareñas por parte de artistas como Drummond de Andrade, Lúcio Costa,²³ Vinicius de Moraes y Sérgio Buarque de Hollanda, entre otros.²⁴

“El poeta y el sociólogo”: versiones contrapuestas de Brasil

Los cortometrajes *O poeta do Castelo* (35 mm, blanco y negro, 11 minutos) y *O mestre de Apipucos* (35 mm, blanco y negro, 9 minutos) se insertan en la filmografía del realizador y en el contexto cultural de Brasil de los años cincuenta, en medio de un flujo de innovaciones en la pintura y la literatura nacionales, que tuvo como protagonista a la ciudad de São Paulo. El concretismo²⁵ y el debate sobre el figurativismo y el abstraccionismo constituían el centro neurálgico del arte del período, así como también se continuaba propiciando el acercamiento del artista con la realidad histórica. A pesar de la trascendencia ejercida por las célebres Bienales de São Paulo,²⁶ en el área de la cinematografía no se habían hecho aún conexiones interdisciplinarias.²⁷

²³ Su cortometraje *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1966), tiene como temática el diseño de la ciudad de Brasília, realizado por este arquitecto.

²⁴ Es interesante mencionar que Manuel Bandeira, el escritor que protagoniza el documental *O poeta do Castelo*, fue el padrino de bautismo de Joaquim Pedro de Andrade.

²⁵ La poesía concreta había transgredido la estructura lineal del verso para dar lugar a la espacialidad gráfica, en base a la elaboración de ideogramas o formas verbicovisuales. En el manifiesto “Plano-piloto para poesía concreta” (1958), firmado por Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, se establece que “con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de comunicación verbal y no verbal” (1975: 157).

²⁶ Las Bienales fueron organizadas desde el Museo de Arte Moderno de São Paulo con el fin de concretar la aspiración de llevar al arte y la cultura de Brasil a niveles de competitividad y visibilidad internacional.

²⁷ El cortometraje de Glauber Rocha *Pátio* dio inicio a esta relación del cine brasileño con las demás artes.

La intelectualidad brasileña estaba poco interesada en la cinematografía antes de este período de renovación, al punto que ni siquiera hubo una crítica especializada consolidada previo a los años cincuenta. Fue la figura de Paulo Emílio Salles Gomes principalmente, y el interés menos reconocido de intelectuales como Vinícius de Moraes, lo que produjo el primer acercamiento a la reflexión sobre el cine nacional. Lo mismo podría afirmarse de las revistas culturales que proliferaron entre los años veinte y treinta en Brasil, en donde el cine estuvo casi completamente ausente de las discusiones.

La documentación ofrecida en los cortos de Joaquim Pedro de Andrade sobre la vida de dos intelectuales consagrados de la nación ha sido la otra excepción a la regla en estos años previos a la consolidación del Cinema Novo. Allí toma partido de Bandeira y de Freyre para trazar ciertos rasgos constitutivos de Brasil. En ese sentido, Andrade puede que haya entendido los preceptos del escritor modernista Oswald de Andrade, quien afirmaba que el “poeta, el pensador y el artista son las voces de la sociedad. [...] Son las señales cuyas antenas captan el aire de los nuevos tiempos” (en Laera y Aguilar, 2008: 67).²⁸ Por otra parte, esta vinculación con las demás artes que estaba empezando a tener vigor en la época se observa claramente en los títulos de crédito iniciales de ambos cortos, los cuales introducen los nombres del equipo técnico sobre formas rectangulares propias del concretismo, de un modo que recuerda al film contemporáneo de Rocha, *Pátio*.

La inclusión de dos intelectuales como protagonistas de los documentales de Andrade es también consecuencia de la emergencia del cine de la modernidad, y de la influencia autoral como uno de los signos de ella; una época de

²⁸ Sin duda, Glauber Rocha, quien tempranamente se interesó por la integración del cine y la literatura brasileños, y Nelson Pereira dos Santos, quien realizaría transposiciones de obras consagradas de la literatura nacional, sumados a la filmografía de Joaquim Pedro de Andrade, introdujeron cambios notorios que consolidaron esta incipiente interdisciplinariedad. A fines de la década del sesenta, el movimiento tropicalista, surgido en el área de la música, llegaría también al Cinema Novo, intercalando cine, teatro, artes plásticas, música y literatura de forma más estrecha.

fracturas en cuanto a la elección de temáticas y a su consiguiente tratamiento estético. En dichas obras –en las que estos dos cortos se inscriben naturalmente– prima una búsqueda de realismo y autenticidad que fue característica común en las cinematografías regionales, inspiradas sin duda en los cambios ejercidos por las nuevas corrientes estéticas europeas. Del mismo modo que fue establecido por Claudio España respecto al cine argentino –“lo nacional’ se convirtió en motivo de hiperbólicas transcripciones naturalistas: literarias, sociales, topográficas, míticas y lingüísticas” (2004: 29)–, también sucedería algo similar en el contexto de Brasil. La aparición de dos figuras de la literatura nacional en ambos cortos refuerza esta idea, además de la alusión a la reflexividad, que también remite al cine moderno en lo referente a las nuevas exigencias del espectador, que es transformado a su vez en una especie de lector.²⁹

En sus imágenes iniciales, *O poeta do Castelo* contiene una serie de panorámicas y contrapicados que se encargan de describir altos edificios, con departamentos ubicados uno al lado del otro, evidenciando el atiborramiento de gente propio de una gran ciudad como Río de Janeiro.³⁰ Estas imágenes son alternadas con el recorrido callejero de Bandeira en su tarea de comprar leche. La cotidianidad del artista es el vínculo que une al film con la propuesta del Cinema Novo de poner el foco en personajes asentados en la vida corriente, influencia recibida, sin duda, del neorrealismo italiano.

²⁹ En relación con esta búsqueda de reflexividad, destacamos que Joaquim Pedro de Andrade había también planificado la realización de una transposición del ensayo de Gilberto Freyre *Casa Grande e Senzala* (1933), que finalmente no pudo culminarse debido a su temprano fallecimiento el 10 de diciembre de 1988. Su título fue *Casa-Grande, Senzala & Cia*, y en su guión puede observarse la propuesta de transformación de dicho ensayo sociológico en una narración de ficción.

³⁰ Esa misma panorámica será repetida en una secuencia posterior para exhibir la biblioteca del artista, en una posible vinculación entre la poesía modernista y la urbanidad.



O poeta do Castelo (Joaquim Pedro de Andrade, 1959)

Joaquim Pedro de Andrade no describe aquí la miseria de las *favelas*³¹ como harían sus colegas contemporáneos, pero sí muestra la realidad del día a día de un artista comprometido, acercándose de este modo a la propuesta vigente en esos tiempos –por influencia de la Nouvelle Vague– de la realización de un cine de autor, en donde el creador ocupa un rol primordial. La voz en *off* de Bandeira recitando sus poemas mientras realiza sus quehaceres hogareños refuerza esta situación.

En la conexión con la segunda secuencia, transcurrida en el interior de su cocina, observamos también el entramado de lo nuevo y lo viejo que caracterizaría al arte modernista que Bandeira representaba: la visita al lechero (y no a un gran almacén), así como su soplo para avivar el fuego de la hornalla, se contraponen con el uso de aparatos modernos como la tostadora

³¹ Este será el tema de su tercer film, el ya mencionado cortometraje de ficción *Couro de gato*.

de pan. También existe un contrapunto en su presentación como propulsor de una cultura erudita –en la que lo vemos rodeado de libros y consultando el diccionario para escribir con mayor exactitud– con su visita a un puesto de periódicos y revistas al que accede posteriormente, adquiriendo material de lectura popular y cotidiana. Finalmente, es revelado como un poeta que se sienta frente a la máquina de escribir, pero que también se permite ser interrumpido para caminar por la calle hacia un encuentro amistoso.

La película sobre Gilberto Freyre, filmada en su caserón de Apipucos (Recife), contiene una estructura similar a la del otro cortometraje, pero aún así está plagada de divergencias. Ambas obras fueron planificadas en conjunto como una especie de contrapunto sobre dos figuras antagónicas de la intelectualidad brasileña. Al haber sido Bandeira parte del movimiento modernista que tanto reivindicaron los cinemanovistas, *O poeta do Castelo* ha recibido mayores elogios. El comentario de Glauber Rocha acerca del corto sobre Freyre contiene un colorido interesante: “Detesté *O mestre de Apipucos* [...] pero Paulo Emílio³² aprovechó para darme una definitiva lección de crítica: - El film es chato porque es profundamente revelador de Gilberto” (Rocha, 2004: 442).

Ambos cortometrajes revelan personalidades diferentes. Mientras Bandeira es presentado en la soledad de su departamento, buscando por sí mismo sus víveres en la calle, caminando por la ciudad de Río de Janeiro y cocinando su desayuno, Freyre en cambio está acompañado de su esposa, y posee servicio doméstico. Manuel, el mayordomo negro que ha vivido con ellos durante años, y Bía, la cocinera, se encargan de los quehaceres del hogar. Por otra parte, su hábitat es completamente tropical, rodeado de plantas y mascotas, y cercano al mar.

Freyre parece ser parte de una *élite*, que mantiene aún algunas tradiciones, las mismas que había descripto en su ensayo *Casa Grande e Senzala*. Allí abordó

³² Aquí, Glauber Rocha se refiere a Paulo Emílio Salles Gomes.

“temas como el mestizaje racial, el hibridismo cultural y el trópico” (Giucci, Rodríguez Larreta y Nery da Fonseca, 2002: XXV), analizando aspectos específicos como las costumbres culinarias, la esclavitud, el rol ocupado por el negro y el indígena en la constitución de la sociedad brasileña, la figura del colonizador portugués y las diferentes tradiciones del nordeste, las cuales fueron elevadas por Freyre como elementos paradigmáticos de la identidad brasileña.

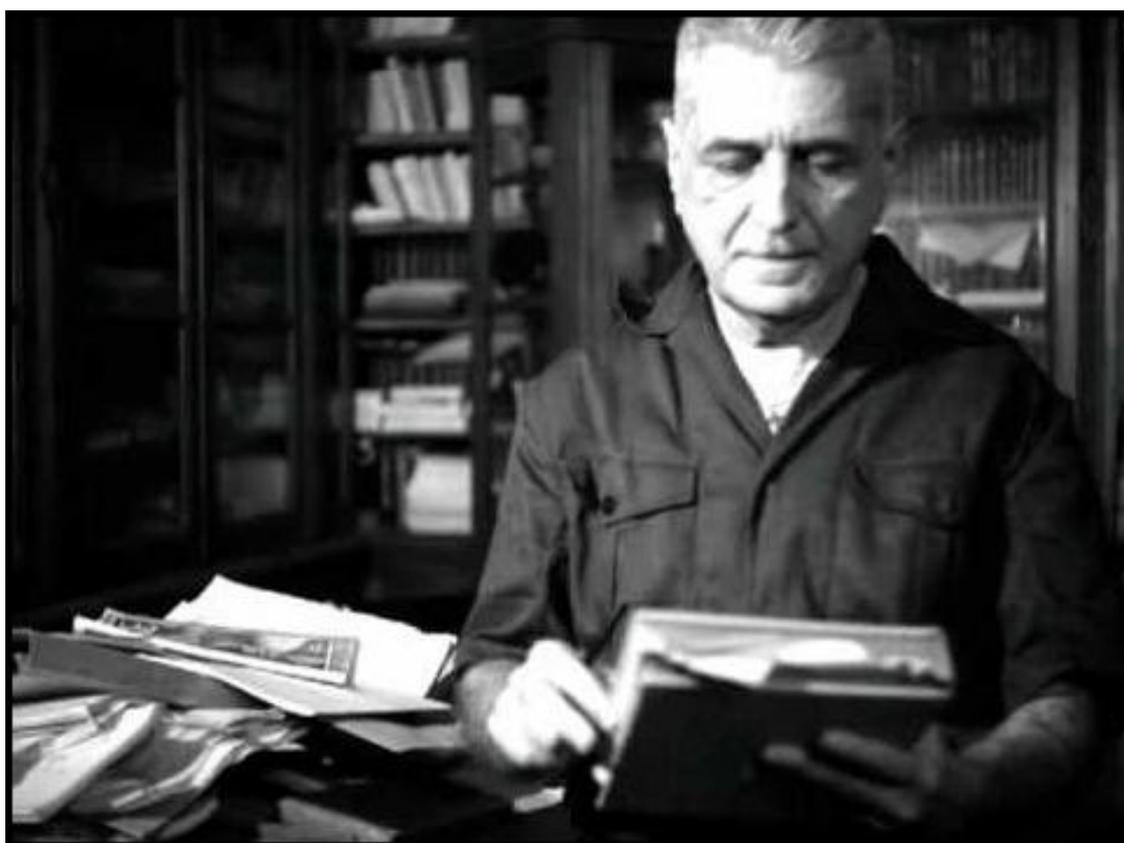
Estas distancias planteadas en los cortometrajes dan a conocer las contraposiciones de la intelectualidad brasileña, resumidas en la polaridad entre el regionalismo del nordeste y el modernismo surgido en el arte paulista de la década del veinte, representados respectivamente por Freyre y Bandeira.³³ Mientras el primero fue un movimiento enraizado en las tradiciones nacionales – aunque valorizaba las influencias extranjeras si estas podían adaptarse al medio nuevo–,³⁴ el segundo apuntó al internacionalismo, no sin desdeñar el elemento autóctono en su reivindicación del indigenismo, y manteniendo una relación dialéctica entre lo exterior y lo interior en pos de la crítica a la dominación cultural.

Más allá de estos contrastes manifestados de manera evidente al poner en comparación ambos films, podemos sin embargo localizar puntos de coincidencia: en los dos cortometrajes observamos a sus protagonistas rodeados de libros –aunque Freyre parece hacer alarde de su cantidad, diciendo el número de los ejemplares que componen su biblioteca–. En ese contexto, los dos dedican un tiempo a la lectura y a la escritura, aunque el sociólogo escoge también las locaciones en exteriores para emprender las tareas intelectuales. Por otra parte, tanto Bandeira como Freyre suelen asomarse por la ventana para mirar el mundo exterior, erigiéndose así como una especie de observadores que buscan en esa mirada el pensamiento que posteriormente plasmarían en sus obras.

³³ En este enfrentamiento, el escritor modernista Oswald de Andrade afirmaría que “los nordestinos con su apego a la tierra y a lo social fueron efectivamente originales, aunque representasen un retroceso en los caminos que nosotros abrimos” (en Schwartz, 2002: 89).

³⁴ En este sentido, son las influencias provenientes de Oriente y África las que Freyre más reivindicaba, en detrimento de las europeas.

Finalmente, los protagonistas de ambos films se instituyen como las voces narradoras, y lo hacen de un modo acorde con su profesión: mientras Bandeira recita poemas, Freyre hace una narración más descriptiva, haciendo una especie de ensayo sobre su rutina diaria. En un afán de conciliación ante esta comparación, *O mestre de Apipucos* culmina con una serie de planos medios y cercanos del sociólogo dedicándose a la lectura en un momento de reposo, mientras su voz en *off* expresa: “Ya al final de la tarde, me acuesto algunas veces en una hamaca de Ceará, fumando y leyendo o releyendo algún libro fuera de los de mi especialidad”. A continuación, descubre la tapa del libro que tiene en posesión, mientras la cámara realiza un acercamiento evidenciando que se trata de las poesías de Manuel Bandeira.³⁵



O mestre de Apipucos (Joaquim Pedro de Andrade, 1959)

³⁵ Es de destacar también que Manuel Bandeira escribiría más adelante un poema titulado “Casa-grande & senzala”, que aparece en su libro *Estrela da vida inteira* (1966), en el cual describe dicha obra de Gilberto Freyre de la siguiente manera: “Gran libro que habla de esta nuestra languidez brasileña” (en Giucci, Rodríguez Larreta y Nery da Fonseca, 2002: XV).

Estos cortometrajes son al mismo tiempo reconstrucciones. De acuerdo a María Luisa Ortega, esta clase de documentales se caracterizan por “la recreación de escenas para ser filmadas interpretadas [sic] por los propios sujetos sociales y con un guión más o menos laxo extraído de los acontecimientos puntuales o cotidianos que se representan” (2005: 209, 210). Para la elaboración de los films, Joaquim Pedro de Andrade recibió en primera instancia una descripción por parte de Freyre y Bandeira de sus rutinas cotidianas, aunque solamente utilizó las palabras de Freyre en la banda sonora de su respectivo documental. En el caso de *O poeta do Castelo*, la voz narradora del escritor se compone de sus poemas “Belo, belo”, “Testamento” y “Vou-me embora para Pasárgada”, que dan cuenta de los tres grandes segmentos en los que se divide el relato. De ese modo, como expresa Luciana Corrêa de Araujo (en Paranaguá, 2003), se establece aquí otra gran diferenciación entre los cortometrajes: mientras Freyre es documentado únicamente desde el plano de su mundo cotidiano, Bandeira en cambio realiza un contrapunto entre sus actividades caseras y una dimensión más elevada, la de la poesía, en donde él se constituye en su punto de convergencia.

Conclusiones

Como pudimos dar cuenta, la producción de cortometrajes documentales en Brasil ha sido bastante profusa, a pesar de que el Cinema Novo se ha destacado principalmente por sus producciones de largometraje en el registro de la ficción. El corto documental se ha desarrollado como un formato que trasciende a la mera experimentación de directores novatos, para constituirse en una elección por parte de muchos de los cineastas, en especial aquellos que tuvieron como principal motivación la confrontación con la realidad sociohistórica contemporánea. Sin embargo, pudimos también observar que en la mentalidad de los realizadores ha habido un interés muy amplio por empezar a vincular al cine con otras manifestaciones culturales de la nación, fenómeno

que comenzaría a fines de los años cincuenta con las primeras obras de Glauber Rocha y de Joaquim Pedro de Andrade.

Las similitudes y diferencias observadas entre los cortometrajes de este último director dan cuenta de las dos perspectivas culturales que ofrecen los artistas allí retratados para Brasil. La humildad de Bandeira³⁶ frente a la vida más pomposa del sociólogo muestran, como establece Ivana Bentes, “dos personalidades en colisión” (1996: 12), pero que al mismo tiempo confluyen al ser ambos constitutivos de la tradición literaria de la nación.

Con estos cortometrajes, Joaquim Pedro de Andrade estableció un ejercicio de memoria consistente en dar a conocer un testimonio audiovisual del país, que no se circunscribe a las propuestas de politización que signaron a sus colegas contemporáneos, sino más bien a integrar esa mirada hacia lo cotidiano con la posibilidad de expresar la propia tradición cultural. El reconocimiento de la distancia entre Freyre y Bandeira, la simetría en los títulos de ambos cortometrajes, y el planteo de hacerlos desembocar en un mismo cauce con el gesto final de la lectura del antagonista, constituyen un intento de pensar a Brasil como una alteridad que puede ser incorporada y aceptada como tal.

Bibliografía

- AA.VV. (2007). *Vida en movimiento. Joaquim Pedro de Andrade*, Buenos Aires: Malba-Colección Constantini.
- Alencar, Miriam (1978). *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Artenova.
- Bandeira, João (organizador) (2002). *Arte concreta paulista. Documentos*, São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- Bentes, Ivana (1996). *Joaquim Pedro de Andrade. A revolução intimista*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

³⁶ Dicha humildad se observa no sólo en la sencillez de su departamento sino también en los versos recitados: “Me crió desde pequeño/para arquitecto mi padre [...] ¿me hice arquitecto? ¡No pude!/Soy poeta menor, ¡perdonadme!”.

- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Colombes, Adolfo (compilador) (1985). *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires: Ediciones del Sol-CLACSO.
- Cordido, Ivork (1972). *Cine y subdesarrollo*, Caracas: Ediciones Cabimas.
- De Campos, Augusto, Pignatari, Décio y De Campos, Haroldo (1975). *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Livraria Duas cidades.
- España, Claudio (director general) (2004). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Volúmen 1, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gerber, Raquel (1982). "Introdução", en *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*, Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Johnson, Randal y Stam, Robert (editors) (1995). *Brazilian cinema (expanded edition)*, New York: Columbia University Press.
- Labaki, Amir (2006). *Introdução ao documentário brasileiro*, São Paulo: Editora Francis.
- Laera, Alejandra y Aguilar, Gonzalo Moisés (selección) (2008). *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*, Buenos Aires: Corregidor.
- Mendes Catani, Afrânio (2004). "Vinicius de Moraes, crítico de cinema: início dos anos 40", en *História do cinema brasileiro. 4 ensaios*, São Paulo: Panorama do saber.
- Ortega, María Luisa (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (editores), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Paranaguá, Paulo Antonio (editor) (2003). *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- _____ (2003b). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rocha, Glauber (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify.
- _____ (2004). *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac Naify.
- Romaguera, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero (editores) (1993). *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.
- Salles Gomes, Paulo Emílio (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Shohat, Ella y Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona: Paidós.

Tal, Tzvi (2005). *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires: Ediciones Lumiere.

Teixeira, Francisco Elinaldo (organizador) (2004). *Documentário no Brasil. Tradição e transformação*, São Paulo: Summus editorial.

Ventura, Tereza (2000). *A poética polytica de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro: Funarte.

* Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becaria posdoctoral de la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT), con un proyecto sobre la transnacionalidad en el cine mexicano. Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013) y coeditora de *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014). También es coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969) y (1969-2009)* (Nueva Librería, 2009 y 2010). Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). E-mail: silvana_1977@yahoo.com.ar